الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري- قسنطينة

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

الرقم : ....
الرقم التسلسلي: ....

موضوع البحث

الحداثة الشعرية عند محمد عمران

مجموعة " أنا الذي رأيت " أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب
شعبة البلاغة و شعرية الخطاب

إعداد الطالب :
هشام باروق

إشراف أ / الدكتور :
الأخضر عيكوس

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية
الرئيس :	أ.د / يحي الشيخ صالح	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة
المقرر :	أ.د / الأخضر عيكوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي
عضو :	د / دياب قديد	أستاذ محاضر	جامعة قسنطينة
عضو :	د / يوسف وغليسي	أستاذ محاضر	جامعة قسنطينة

نوقشت يوم 2009/07/15 م
السنة الجامعية: 2008-2009

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

افتتاحية البحث

♦« و قلت لروحي ! يا سندباد يا بحري: أنت لم تتب
وكل مرة تقاسي فيها الشدائد و التعب، و لم تتب عن سفر
البحر، و إن تتب تكذب في التوبة ، فقاس كل ما تلقاه
فإنك تستحق جميع ما يحصل لك ... »

الحكاية السابعة من حكايات السندباد (ألف ليلة و ليلة)

♦ « إن ما يعيش مني على هذه الأرض ظاهرا للآخرين ، ليس سوى
جسدي أما نفسي الحقة فهي تستريح في بلاد عجيبة ، و لا يحق لي أن أتبع
سوى الشخص الذي يعثر على روحي »

فريديريش فون دير لاين (الحكاية الخرافية)

♦ « إن المبدع لا يتخذ له رفاقا إلا ممن كانوا مثله مبدعين ، إنه يتخذهم ممن يحفرون
سننا جديدة على ألواح جديدة ، إن المبدع يطلب رفاقا له بين من يعرفون أن
يشحذوا مناجلهم ؛ وسوف يدعوهم الناس هدامين ومستهزئين
بالخير و الشر غير أنهم يكونون هم الحاضرين والمحتفلين بالعيد »

فريدريك نيتشه (هكذا تكلم زرادشت)

مفتاح رموز المذكرة

الرمز	معناه
تر	ترجمة
ج	الجزء
م.ن	المصدر أو المرجع نفسه
م.س	المصدر أو المرجع السابق
ط	الطبعة
ع	العدد
م	المجلد

مقدمة

ليست الحداثة في مفهومها العام نظرية جاهزة يمكن الحكم عليها أو الإمساك بها ، و لكنها تجربة شائكة مترامية الأطراف ضمن أطر و سياقات ثقافية و اجتماعية و سياسية و اقتصادية مختلفة ، إنها خطاب التحوّل الذي أحدث شرخا و خلخلة هائلة داخلية و رهيبة في المفاهيم ، و في بنية النظم الثابتة و المطمئنة.

وهي في الشعر طريق مختلف في فهم الوجود و تقديمه ، منحى آخر في ملامسة و تحسّس الموجودات و التفاعل معها ؛ وفق رؤية فنية تساير الحياة و العالم في تغيرهما و حركتهما التي لا تهدأ فحيثما يطرأ تغيّر على الحياة و ظواهرها تتبدل نظرتنا إلى الأشياء من حولنا ليتقدم الشعر معلنا : " أنا الذي رأيت ".

إن الحداثة الشعرية هنا رؤية خاصة تصدر عن نظرة فريدة و ثاقبة لتبين عن أوضاع الذات التي أبدعتها ، و طريقة حضورها نصيا ، أو بالأحرى تاريخيتها في الكتابة ، ولهذا كان من أهم شروطها عدم الاكتمال و التجدّد المستمر ، الحداثة إذن نمط اختار أصحابه لوعة السؤال على مهادنة الإجابة وعنت الحيرة على لذة الاطمئنان ، إنها حداثة طرحت مجموعة من الإشكاليات و القضايا الحرجة على مستويات مختلفة.

لقد جسدت الحداثة الشعرية العربية نضال مبدعيها و تطلعاتهم ضد أشكال التخلف ، و مهّدت لبحثهم الدؤوب عن أشكال و طرائق جديدة في التعبير ، و افتتاح أفاق تجربية في الممارسة الكتابية استجابة لمطالب حضارية من جهة ، و تلبية لحاجات جمالية ناشئة في المجتمع العربي من جهة أخرى لم تكن موجودة من قبل ، أو لم تكن لها هذه الأهمية التي تستدعي فعل المغايرة أو الاختلاف عن السائد والموروث.

من هنا بدأ اهتمامي بهذا الموضوع ، و قد كان للدراسات التي سبقتني إليه و هي كثيرة ومتنوعة دور الباعث على الاستمرار في تقصي ما أغفلته و اكتناه ما تجاهلته ، إذ انصبت هذه الدراسات على رصد و استعراض القضايا و الظواهر الفنية و المعنوية لشعر الحداثة ، بما في ذلك شروطها ، و أنماطها وظواهرها المتكررة ، و حتى أوهامها ، مغفلة بذلك شعريتها التي هي مدار تميزها و تألقها ، و أهم أسباب استمرارها ، متجاهلة دور المتلقي في اكتناه هذه الشعرية بما هي عملية تذوقية معقدة.

وعليه قررت أن أتناول بالبحث و الدراسة هذا الموضوع آخذا في الحسبان البحث عن القيمة الجوهرية للحداثة الشعرية ؛ من خلال الدفع بدور المتلقي إلى أقصى ممكناته في اكتشاف شعريتها وجمالياتها.

ولما لم يكن في المقدور تناول ذلك عند كل شعراء الحداثة ، بدا لي مراعاة لأصول منهجية البحث العلمي أن أتناول القضية التي ألمعت إليها آنفا من خلال عينة للدراسة تتوفر فيها شروط الرؤيا و البناء الدرامي و الشعرية ، المؤدية إلى الإتصاف بالحداثة بلا شك ، فجاء البحث موسوما بـــ : (الحداثة الشعرية عند محمد عمران • مجموعة " أنا الذي رأيت " أنموذجا).

والهدف من هذه الدراسة التي لا أزعم لها الكمال بقدر ما أصبو إلى جعلها تفي بالغرض الذي وجدت لأجله أحدده في نقاط أهمها :

- البحث في قيمة الرؤيا الشعرية و دورها في حداثة البناء الفكري عند الشاعر محمد عمران.

- البحث في علاقة الحداثة بالأطر و الأشكال ، ومدى تطوّر و تحوّل هذه الأشكال في التجربة الشعرية للشاعر ، و الأسباب الجوهرية لهذه التحولات ، و إسهاماتها على مستوى البناء الدرامي.

- محاولة اقتناص القيمة الجمالية لتوظيف مجموعة من التقانات في النص الشعري ، و طريقة اندغامها في لحمته لتصبح جزءا منه.

- محاولة التأكيد على أن القيمة الحقيقية لأي حداثة تتمثل في شعريتها ، و ليست في ظواهرها الجديدة.

- افتراض وجود علاقة وثيقة بين القارئ و النص ؛ و هي علاقة ذات شأن كبير على مستوى شعرية التلقي و إعادة إنتاج النص ، و اكتشاف أسراره و خباياه.

ولقد استعنت على مقاربة هذه الأهداف بالمنهج الذي رأيته ملائما ، و هو منهج مركّب يقوم على ركائز الوصف و التحليل و التفكيك ، محاولا تطبيق بعض المقولات النظرية للتلقي و الشعرية كما أرسى دعائمها بعض النقاد العرب و الغربيين على السواء ، و لهذا سيكون تحليل المادة الشعرية ملتقى الإجراءات السالفة الذكر ، فالطريق إلى الشعر نقديا هو الشعر نفسه.

وعليه جاء البحث مكونا من أربعة فصول خُصِّصت لدراسة الإشكاليات المطروحة وفق الخطة والتنظيم التاليين :

خصّص الفصل الأول (**الرؤيا و حداثة البناء الفكري**) للحديث عن البناء الفكري الذي تقوم عليه القصيدة الحداثية عند عمران ، أي البحث عن مجموعة الإحالات و المدخلات الرؤيوية التي ينبني بها النص و عليها يقوم موضوعيا و فكريا و نفسيا ، و ينتسج بها فضاء اللغة ؛ لتغدو الرؤيا الشعرية الأداة الفاعلة لطمس معالم و فضاءات مختلفة داخل النص الشعري ، حتى لا تبدو على السطح ، إذ تحتاج إلى عمق تأوّل لإدراك كنهها و خباياها.

ويتناول الفصل الثاني (**في حداثة البناء الشعري**) دور البناء الشعري في إبراز الحداثة وإظهارها كنمودج للمغايرة و الاختلاف ، و ما يقدمه هذا البناء من إمكانات التجاوز و الاحتواء لتقانات مختلفة ، و ظواهر طارئة ، بحيث يتّسم النص الشعري بالانفتاح على أجناس مجاورة ، كما يسلك طريق البناء الدرامي لتعزيز وجوده الإنساني ، ما دام هذا البناء غاية الفن النبيل و مطمحه.

أما الفصل الثالث (**الشعرية شرطا للحداثة**) فكان للحديث عن الشعرية كجوهر للعملية الإبداعية ، إنها مجموعة المبادئ و الأدوات الجمالية التي تقود الشاعر في عمله ، و التي تجعل من هذا العمل عملا شعريا و مشروعا متكاملا على مستويات اللغة و الموسيقى ، أين يخضع هذا العمل إلى قيم الاختيار الشعري ؛ ليتّسم بنوع من الحركية و الفاعلية و التنوع المؤدية إلى اتصافه بالحداثة.

وفي الفصل الرابع (**الصورة و إمكانات الرمز**) تناولت الصورة الشعرية و أهم خصائصها البنائية و الجمالية التي تجعل منها صورة حداثية في تركيبها ودلالتها ، كما نهتم بالرمز- اللون باعتباره الرمز الشخصي للشاعر.

وبعد ذلك انتهى البحث بــ **خاتمة** تلخص أهم نتائج البحث.

ولقد أفدت في بحثي هذا من مصادر و مراجع أسهمت بشكل كبير في إنارة الدرب و تدليل الصعاب نذكر منها :

- الشعر العربي المعاصر ● قضاياه و ظواهره الفنية لعز الدين إسماعيل
- الصورة الشعرية و أسئلة الذات لعبد القادر الغزالي
- القصيدة العربية المعاصرة لكاميليا عبد الفتاح
- بنية القصيدة العربية المعاصرة لخليل الموسى

وأغلب الدراسات الحديثة للدكتور محمد صابر عبيد و أهمها :

- رؤيا الحداثة الشعرية
- القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية
- مرايا التخييل الشعري
- حركية التعبير الشعري

وهي دراسات أعانتني على رسم المعالم الكبرى و توجهات البحث من حيث الخطة و الإشكاليات المطروحة.

وإذا كان التقصي رائعا و ممتعا فإنه قد أتعبني جسديا و أرهقني فكريا ، و لكن إيماني بأن الطرق لا تجيء كالهدايا هو الذي دفعني إلى المضيّ ، و جعل من كل الصعاب التي اعترضتني نغمات عزفت

على امتداد البحث ، و نذكر منها تشعب مرامي البحث ، و تعدّد مظاهر القول فيه ، و تشابه ما انتشر عنه من دراسات استسهلت الكتابة النقدية ، فتوجهت إلى مبدأ التصنيف الانتقائي (سبعيني ثمانيني ، رومانسي ، واقعي ،....) ، كما توجهت دراسات تطبيقية أخرى إلى الوفاء للمنهج المتبع على حساب خدمة النص و توجهاته الجمالية.

ويجدر بي في هذا المقام أن أذكر صدورا احتوتني و جسدت بذلك لمعاني السماحة و الكرم والعطاء أكبر تجسيد ، أذكرها بكل فخر و اعتزاز ، الأستاذ المشرف الدكتور الأخضر عيكوس جزاه الله عني خيرا على صبره و تجشمه عناء هذا البحث ، و على نظرته الثاقبة الواسعة الملمة ، و الدكتور دياب قديد الذي وضعني على طريق البحث و التقصي ، و أستاذي الدكتور يحي الشيخ صالح على حبه و ثقته العالية ، و الأستاذة ليندة خراب الصادقة الأمينة في خدمة العلم ، و الأستاذ نعمان بوكروح رمز الإخلاص و العطاء ، و الأستاذ عومار لعور الذي لا يخيب عنده أحد.

وفي الأخير أتمنى أن يكون هذا البحث المتواضع لبنة أخرى تضاف إلى الجهد المبدول في تقصي حدود النص الشعري ، و خوض غمار قضاياه الممتعة و الجذابة ، و هي أكبر من أن يحتويها بحثي هذا فلابد أن تتضافر الجهود من أجل إثرائها و توسيع مداها.

لقد كانت طموحاتي أكبر من أدواتي ، فإذا وفقت إلى ما رغبت ، فمن الله توفيقي أحمده وأشكره على نعمة العلم و نور المعرفة ، و إذا أخفقت فمن نفسي ، و من البدايات التي تكون دائما صعبة.

و بالله التوفيق

الفصل الأول

الرؤيا و حداثة البناء الفكري

نبحث في البداية تحويل الخطاب الصوفي عبر التجربة الشعرية لشعراء الحداثة ، عندما يتحوّل الفضاء الصوفي إلى فاعلية في البناء النصي للشعر و مركز لإنتاج الدلالة ؛ يركز – من خلاله – الشاعر على تغييب الحدود الفاصلة بين ما هو شعري و ما هو صوفي ؛ عبر تأوّل العالم باعتباره انكشافا لتجربة التجاوز و انفتاحا على اللا محتمل ، حين تتمرأى الذات الشاعرة متجسدة عبر طاقات الحلم و النبوءة * و الرؤيا و الاستشراف ، أين يتم التشديد على قدرة القلب على التواصل والإمساك بالمعرفة التي كان محلها العقل الظاهر « إذ نلفي لدى الصوفية تمجيدا للعبور ، ونفيا للإقرار وهو ما يجعل غاية المعرفة لديها حيرة و دهشا »**(1)**.

من هنا تستبعد الشعرية الصوفية منطقية العلاقات بين الأشياء و ضروراتها ، لتحل محلها العلائق الخفية ، و الإشارات و الرموز المتكئة على الخيال * و العبور ، و الاختراق واكتشاف ما تخبئه الحجب ، و التي تُعدّ تعبيرا عن « إرادة معرفة تصبو نحو رؤيا العالم من أجل إدراك المستور وتنوير العتمة و إزالة الحجاب **dé-voilement** المعيق للرؤيا »**(2)** ، وهو ما يعني ضخ الشعر بإمكانات جديدة و إغناء تطلعاته الأزلية في ارتياد المجهول ، و طمس كل أشكال الثبات ، بالبحث عن مَوضعة الذات الكاتبة في إطار من التحولات المتاحة لحوامل التجربة الرؤياوية المستشرفة لمتون الآتي.

إن محاولة استبصار الآتي تشييد فعلي لحقول فكرية استمرت في ذاكرة الكتابة العربية ، انطلاقا من اعتبار الشعر – أو الرغبة في تحوّله – ضربا من ضروب المعرفة ، تختلف مصادره ، و تتنوع مراجعه ، خاصة في القول القديم بأن لكل شاعر قرين وصاحب و شيطان يلهمه ، إلى مرجعية أهل الإشراق من الفلاسفة و جماعة الصوفية ، وصولا إلى شعراء الحداثة المحولين للخطاب الصوفي والمؤمنين بمقولات الحدس والكشف ، و الرؤيا و الإلهام النوراني الذي يُنزل الشاعر منزلة الرائي ، إنه الاندفاع « باتجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللا متناهية ، المفتوحة على احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة ، و هي طاقات الهوس بإزاحة المواضعات بل نفيها واستبدالها بالمفارقات التي تكشف التعارضات الجوهرية التي تشكل لعبة التوتر الحيوية ، حيث يلعب الكائن في العالم دوره في الخرق الجوهري لأبنية العالم و الكشف عن إضاءات الكينونة »**(3)**.

(*) لا تأخذ النبوءة عند الشاعر معنى الإصلاح أي تلك القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر ، و لكنها تعني عنده الكشف واستشراف المستقبل ، ولهذا نأخذ مفهوم النبوءة كما ورد عن– عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر● قضاياه و ظواهره الفنية ، ط5 ، المكتبة الأكاديمية– القاهرة ، 1994 ، ص 354.

(1) خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ، ط 1 ، دار توبقال– المغرب ، 2000 ، ص 103.

(*) للخيال عند الصوفية أهميته ، لأن العقل عندهم عاجز ، و لهذا استبعدته في معرفة الله و اهتمت بالخيال في معرفة الوجود المطلق.

(2) عبد العزيز بومسهولي : الشعر● الوجود و الزمان ، أفريقيا الشرق– المغرب ، 2002 ، ص16.

(3) م.ن ، ص11.

وهو هوس قديم ترجمه شيخ الصوفية ابن عربي في بحثه عما خفي من العلاقات ، فيطلب لها معنى وراء الإشارات و الأعداد و الحروف و الأعلام و النجوم و الحوادث قائلا « إن عيني تغوص بعيدا وراء العالم المنظور »(1) ، و يؤكده الشاعر محمد عمران في رسم خطوط مجموعته و وسمها بطابع النبوءة و الرؤيا المستشرفة للآتي ، و ما تحمله (المجموعة) من أسرار لا يملك تقديمها سوى الشاعر المالك للرؤيا ، و الذي يحقق الاستشراف استنادا إلى وعي ثقافي و جمالي ، فيطابق صفة العراف *- مجازا- في تقديره لما سوف يحدث ، عبر الطاقات الإيحائية للفعل(**أرى**) بكل ما يحمله من إمكانات تعبيرية :

« ... أرى فرساً من دم تلبس الجسد العربي
و تخفق في الرمل و الرملُ وجه تمزق
في البحر و البحرُ أشرعة تتمزقُ
في الريح و الريحُ رمانة تتكسر في الأفق
و الأفق نمل ... أرى الجسد العربي
يموت على حفر النمل ...»(2)

إننا أمام تجربة منتجة ، تُولد في فضاء رؤياوي فاقد لكل مظاهر الأُلفة و عقلانية الوضع المتعارف للأشياء ، يغيب فيها المنطق الواقعي ، حيث اليقين يسيطر على المعرفة ، و التشابه يؤسس لشعرية التماثل ، إنّ ما يمتاح منه الشاعر يفوق دائرة الوثوق ، لينطلق صوب الوجود المحدوس المظنون حسب المعري :

أما اليقين فلا يقين و إنما * * * أقصى اجتهادي أن أظن و أحدسا (3)

ولهذا آمنت أغلب التجارب الحداثية بالرؤيا الشعرية و قُدرتها على أن تكون بديلا متميزا عن فكرة الالتزام الواقعي ؛ الذي فرض نفسه طيلة عشريات امتدت إلى بداية السبعينات من القرن العشرين.

لقد تمسكت هذه التجارب بنوع من الرؤيا المهووسة بترعة الحدس النبوئي و التي رأتها « المعبر لاختراق الأشكال الهندسية و عبور الأبعاد المرئية للوجود ، كبعد متحيّز في / و لمكانيته ليضحي مجالا شفافا ينتقل عبره الجسد المتخيّل (بكسر الياء المشددة) بكل حرية و بكل حركة ناقلة »(4).

(1) جان شوفليي : التصوف و المتصوفة ، تر :عبد القادر فنيني ، أفريقيا الشرق – المغرب ، 1999 ، ص61.

(*) نستثني هنا معنى العِرافة ميثولوجيا و هو المعنى المقارب للشعوذة و الدجل.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، منشورات وزارة الثقافة- دمشق ، 1978 ، ص ص120-121.

(3) عبد العزيز بومسهولي : الشعر• الوجود و الزمان ، ص15.

(4) م.ن ، ص25.

إن أي محاولة لموقعة الخطاب الصوفي إبداعيا ضمن خط التحوّل ، هي في الحقيقة دعوة صريحة إلى تبني شعرية هذا الخطاب ، و ما يمنحه من أُفق بإمكانه ابتكار عالم جديد و لغة شعرية جديدة بتنصيب علائق كثيفة بين الذات و الوجود من جهة ، و بين الذات و اللغة من جهة أخرى ، خاصة عندما يؤكد أدونيس ، بأن الصوفية في الشعر « لم تبتكر عالما و حسب ، و إنما خلقت لهذا العالم لغته الخاصة ، و مفهوماته الخاصة ، و أشكاله الخاصة و طرائقه الخاصة و أخلاقيته الخاصة »**(1)**.

التجربة الرؤياوية تجربة تعتمد على لحظات متميزة من توسيع دائرة الوعي والعبور إلى اللاوعي والتوغل في رحاب الأنا ، إنها محاولة جادة للإفلات من عُقال الزمان و المكان ، إطلالةٌ من الواقع على اللاواقع ، أين يتحقق الجانب الميتافيزيقي في شعر نذر نفسه لأساليب جديدة في الكتابة بحثا عن ما يسميه كارل ياسبيرز (**Karl Jaspers**) **" نبض العلو المحايث"** ، هذا الذي « يباعد بيننا و بين اعتبارات العالم التجريبي و ابتذال الحياة اليومية ، محررا أيانا بواسطة الخيال و غير الحقيقي بحيث يُعدُّنا لبعد آخر من أبعاد الحقيقة ، و هكذا يبقى الفن الميتافيزيقي ضمن علامات العلو التي تنكشف بواسطة التصوف »**(2)**.

ما يحاوله الشاعر الحداثي من تحويل للأفكار الصوفية ، و تصوراتها الخاصة بالمشاهدة ، و التجلي والعبور ، و وحدة الوجود إلى أخيلة و صور و رموز وجدانية ، قد قُوبل بشيء من التساؤل المَشوب بالحيرة ، إذ كيف يمكن الجمع بين رؤيتين تقوم إحداهما على التحليل الموضعي و التجريد الخالص فيم تعتمد الأخرى على العاطفة و الخيال و تركيب المحسوسات ؟

فيجيبنا الناقد بأن هذه الثنائية « تختفي تماما في كل شعر يتسم بطابع الإبداع و الرؤية الشعرية الملهمة ، حيث تبدو الأفكار النابعة من التأمل الخالص مُشربة بالعاطفة ، و على هذا النحو يعتبر الشعر الميتافيزيقي على حد قول هربرت ريد ، فهما عاطفيا للفكر ، إنه كما وصفه دانتي : فكر متحول إلى مجازات و تخيلات »**(3)** ؛ تذويب للذات في كتابتها للأنا التي تتعدّد باتجاه الآخر ، فاتحة صدرها للغة جديدة ؛ يختفي فيها الوجود البالي للأشياء و الكلمات.

الكتابة هنا انفصال عن الذات و استدعاء للآخر المفارق لها ، تُدغمه فيها ، تكتبه في الوقت الذي تتوجه قصديتها إلى كتابة نفسها من خلال الغياب « تصوغ الغرابة في مألوف للكائن و ترسم متخيل الاختلاف ... حينها تصبح الذات غريبة عن نفسها ، تتملى في المرآة فتلفي أصلها مفارقا

---

(1) خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ، ص 74.

(2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات- مصر ، 1998 ، ص163.

(3) م. ن ، ص322.

لظلها ، تغطس في عوالم استيهامية لها فتنة الاستعارة السريالية »(1) ، حيث الولادة تقابل الموت الدفين ، و الحب يقابل المستحيل ، النار و الليل ، الماء و اليباب ، هكذا و فقط لا نرى الماء في حركة الينابيع ، و لا الموت في شكل جثث متفسّخة.

إنها الحساسية الجديدة التي تصنع بكارة الأشياء حين تلتصق برؤيا الكشف و التحوّل ، تتخلصُ من مأساوية الواقع عبر التوجّه إلى كل ما هو مدهش و غريب ، نوعٌ من الاحتيال على الواقع بالخيال ، بعد أن فُقدت الثقة في كل ما هو واقعي ؛ ليغوص شاعرنا في عوالمه الخاصة ، و هو يكتب ما يرى بعينيه الشاعرة ليصبح « العالم خاضعا لرؤيا الذات المتخيلة ، و من ثمّ فالذات هي التي تنتج صور العالم التي لن توافق بالضرورة العالم ذاته ، بقدر ما تكون معبرة عن الحقيقة الباطنية بما هي نتاج التجربة الذاتية ؛ التي تحدس الوجود و تستكنهه وفقا لمنطق مغاير تتطابق فيه الذات مع متخيلها وحدوساتها »(2).

هكذا تستبطن الذات الشاعرة عذاباتها تُصعّدها إلى مواضيع عنف و تلذذ ، ليتحول الحزن عندها إلى فاعلية إنتاجية :

« فأجرثم بالحزن غفوتها المطمئنة

أحتل أيامها

و أقيم بها مدني »(3)

إننا ومن خلال هذه التجربة تتنازعنا أسئلة لا تكاد تفارقنا ، إذ كيف يمكن الاستناد على الآتي في توصيف تجربة الحاضر ؟ و بمعنى آخر : ألا نلاحظ تناقضا بين منطلقات التجربة الصوفية المّغرقة في الرهان على الذوق و الوعي الداخلي و التجربة الروحية للإنسان ، و بين متطلبات الفن التي لا يمكن أن تكون إلا محاولة لقول (العالم / الواقع) في خوفه و نزقه ، توجّسه ، رهبته و رغبته ؟

البحث في الآتي انخلاعٌ دائم عن اللحظة ، تمزيقٌ لأنسجة الحجب ، رفضٌ لأي علاقات تراجعية باتجاه السائد ، تقدّمٌ يهدي إلى الاستبصار ، احتراقٌ لكل ما لا يستجيب لأحوال و مقامات الكتابة التي تراهن على الرؤيا بحمولتها الصوفية.

ولكن الاندفاع إلى الآتي يحوّل – في رأينا– الكتابة إلى نوع من التماهي في السراب ، حيث لا يمكن اكتناه حدودها المغرقة في هلامية واهية ، قد تكون السبب في هروب الذات الشاعرة من الواقع

---

(1) أحمد فرشوخ : كتابة الغياب • متخيل الكينونة ، كتابات معاصرة ، م7 ، ع26 ، آذار– 1996 ، ص ص103– 104.

(2) عبد العزيز بومسهولي : الشعر• الوجود و الزمان ، ص112.

(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص44.

إلى ظلالها ، إنها بذلك تُضيِّع أحد أهم أسباب وجودها ، ألا و هو فرض منطق التحوّل و التغيير داخل أي بناء تقصده ، فتجاوز حدود الظاهر الذي تفرضه الطبيعة و العلاقات الاجتماعية ، لا يعني بالضرورة وأدها ، و لكنه يستلزم الوعي الفني في طرح المفاهيم و المضامين الجديدة لحركة الرؤيا لدى الإنسان المعاصر كما يرى صدر الدين الماغوط (1).

ولهذا نصرّ على المزج الواعي بين الإمكانات الإبداعية للتماهي في العوالم الخفية ، و بين مرجعية هذه العوالم التي تكون مرجعية إشارية رمزية ، إنها المرجعية المُتحوَّل عنها لخلق شعرية المتخيّل الذي لا و لن يولد من فراغ .

إننا لا ننادي بإنزال الشعر من على صهوة الحلم و الرؤيا و النبوءة بحمولتها الصوفية ، و لكننا نؤكد أصالة الآتي و ارتباطه بالأعماق ، أليس بالإمكان إخصاب المتخيّل الذي لا يستمد كينونته من فراغ بتناقضات الحياة ؟

إن كتابة الآتي تحتاج إلى نوع من الالتزام بحدود الواقع ، و لهذا نُقرّ باحترامنا لكل الكتابات التي واجهت الرؤيا الصوفية و إغراقها في المجهول ؛ الذي لا يمكن أن يخدم قضايا العالم و الإنسان فيه لتتحوّل الكتابة – عبرها– من تجربة و مشروع موجه إلى الجماعة ، إلى تجربة فردية تنشد الانكفاء الذي يسمه شاعرنا بالتوجه من « الزمن العام إلى الزمن الخاص»(2) ، و لكننا نحترم أكثر تلك التجارب التي جعلت من كتابة الالتزام بحثا في رؤيا جديدة للإنسان المعاصر ، و من الرؤيا الشعرية الصوفية تجسيدا للالتزام حين « يمدُّ الشعر الحياة بالرؤيا التي تضيء خفاياها و يستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه »(3) ، في علاقة اخصابية منتجة.

إن عصر كتابات الالتزام بالمعنى الذي فرضته عشريات الحرب قد ولى ، وآن الأوان كي نؤمن بأن فعل التغيير عبر الفن و الثورة واقع بين برزخين لمن أراد ، إنه دأب الشاعر على المزج بين الغياب المطلق عن الواقع و الحضور الغامر فيه ، أي أن الشاعر يُطلق حساسيته الشعرية من عقال الوعي لتحوم في عوالم الحلم الغريبة الشاسعة ، ثم تعود فتقيم وحدة « بين عالمي الواقع و ما فوق الواقع وذلك عن طريق تحويل الأفكار إلى أشياء مادية و الأشياء المادية إلى أفكار »(4).

---

(1) صدر الدين الماغوط : الدخول في شعب بوان ● بين الواقعية في الرمز و الاستهلاك اللغوي ، الموقف الأدبي ، س2 ، ع5 ، أيلول 1972 ، ص129.

(2) محمد عمران : من الزمن العام إلى الزمن الخاص ، الموقف الأدبي ، ع272 ، كانون الأول– 1993 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

(3) خالد محي الدين البرادعي : محمد عمران من ظلال الجليد إلى ربيع البنفسج ، الموقف الأدبي ، ع291 ، تموز1995 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

(4) فاولي والاس : عصر السريالية ، تر : خالدة سعيد ، منشورات نزار قباني– بيروت ، 1967 ، ص292.

وهي وحدة تغنّاها شاعرنا محمد عمران في مجموعته ، حين استند إلى مفهوم التصوف الملتزم عند عز الدين إسماعيل ، و الذي يُعدّ تعبيرا عن الوجه الجمالي لموقف التمرّد و الرفض الثوري « فالفن بطبيعته يرفض الواقع بمقدار ما ينغمس فيه ، و حين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع الذي ترفضه و تبتعد عنه فإنها تصبح بذلك فنا ، تصبح شعرا ، إنها تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع ، و هي تغيّر هذا الواقع بالكلمة الشاعرة »(1) .

لم يكن الالتزام من خلال تتبعنا للمجموعة (**أنا الذي رأيت**) التزاما بالمعنى السلبي ، أي ذلك الالتزام التهافتي الذي يجعل من التجربة لا ترتفع عن المستوى الإيديولوجي إلى مستويات حضارية أشمل ، أي تجربة كما وصفها غالي شكري « قضية بلا شاعر ، و إيديولوجية بلا شعر»(2) ، و لكنه كان انفصالا عن الانفعال المباشر إلى المعاناة – معاناة القضية و مشاغلها – عبر الارتباط بالفردانية * الإبداعية ، و تخريجها عبر مخارج الكشف و الرؤيا الكفيلة بإبراز المحنة الشخصية-الجماعية و الامتزاج بكل ما يمكن الامتزاج به ، من خلال حظوظ الكتابة و اختياراتها الجمالية التي لا يمكن التنازل عليها في شعر الحداثة كما ستظهره النماذج من شعر الشاعر.

لقد تأكدنا من خلال تتبعنا لحركة الشعر العربي الحديث ، بأن أهم ما نادت إليه حركة الحداثة الشعرية كان المطابقة بين الرؤيا الشعرية و أدواتها من صور و فكر و لغة ، و هي مطابقة تجعل من أي محاولة لحصر أهم منجزات هذه الحركة في التجديد العروضي ، أو في التغيير الشكلي على حدة أمر غير عادل في تقييمه ، لأنها تجربة كانت تعي أزمة سابقيها ، كما تعي بالضبط متطلبات استمرارها حين يعبر المقالح « إن العناية بالبنية الخارجية و التركيز على قضايا الوزن و القافية لا يعدو أن يكون هما شكليا ضئيل الشأن محدود الأثر ، و لكي يكتمل مناخ التغيير فلابد من النفاد إلى كنه اللغة و إلى أبعاد الصورة ، و صميم التركيب ، فضلا عن عمق المعاناة و السيطرة على ملكوت الثقافة المعاصرة »(3).

ومنه نؤكد انطلاق الشعر العربي في بحثه عن التجريب من هموم شكلية بدأت عروضية ، ثم اتخذت هذه الاهتمامات وجوها جديدة و مغايرة « كان أولها المضمون الواقعي ، وآخرها الرؤيا الحديثة والشاملة في – القصيدة الكلية- »(4).

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص353.

(2) غالي شكري : شعرنا الحديث...إلى أين ؟ ، دار المعارف- مصر ، 1968 ، ص179.

(*) ما نقصده بالفردانية هو ما يتبناه الناقد عبر الله حمادي أثناء حديثه عن الشخصانية و الذاتية ، ينظر :عبد الله حمادي ، الشعرية العربية بين الاتباع و الابتداع ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، 2001 ، ص110.

(3) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، ط2 ، دار طلاس للترجمة والنشر- دمشق ، 1985 ، ص491.

(4) أحمد بسام ساعي : حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ، ط1 ، دار المأمون للتراث- دمشق ، ص17.

ومحمد عمران في بحثه عن الوسيلة الجديدة كانت تتنازعه هموم تجريبية طلائعية نابعة من الوعي بدور الشعر و الفن عامة في التقدّم إلى الأمام ، و لكنها رغبة محاطة — دائما- برائحة الماضي و هموم الجماعة ، مجسدة بذلك لتجربة أخذت على عاتقها موضعة الخطاب الصوفي باعتباره تجل للقيم الحضارية للأمة — في إطار من التحوّل و التحوير ، و موضعة هذا الشعر « بوصفه فنا في موضعه الصحيح من الحياة ، (بأن) تكفل له أن يحقق رسالته فيها بمنطقه الخاص ، لا بمنطق الخطابة و لغة الشعار ، التي ربما كان النثر أنسب لها ، و من خلال الرؤية الشعرية و الحلم الواعي يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن و الواقع الممكن ، و هو بذلك يخترق حجاب الزمن الآتي إلى الزمن المستقبل فيؤدي بالنسبة لعصره دوره القديم ، دور النبوءة »**(1)**.

لم يكن حديثنا عن تحويل الخطاب الصوفي إلى صوفية ملتزمة عند الشاعر سوى مدخلا إلى الحديث عن قيمة هذا التحويل و ما يمنحه من إمكانية شعرية للخطاب الشعري الحداثي ؛ و لما كانت الرؤيا الكلية للتجربة محمولة على حوامل تُبرزها ، ارتأينا تجسيد طموحنا في الإمساك بشعرية هذه الرؤيا عبر حواملها ، و الذي يستلزم تفكيك هذه الرؤيا الكلية — و هو تفكيك منهجي تفرضه ضرورات نقدية لا غير- إلى أجزائها المكونة ، لأن عملية إعادة البناء منوطة بالمتلقي ، و هي الكفيلة بإبراز وحدة الرؤيا و شعريتها .

ولهذا نحاول اكتناه شعرية الرؤيا عبر فاعليات ثلاث * هي : فاعلية الحلم الذي يجسده حضور الواقع النبوئي ، و الفاعلية الأنثوية التي تمثل تجسيدا فعليا لكتابة الجسد ، باعتباره الكون الكلي للكتابة ، وفاعلية الموت باعتبارها الحامل الأكبر لشعرية القصيدة * عند محمد عمران.

1- حضور النبوءة /فاعلية الحلم :

قديمة هي الصلة بين الشعر و الحلم ، حتى لا نكاد نرى لها بدايات محددة ، ففي الحلم عبور إلى رؤى مُطلسمة تكون مصدرا للإبداع ، حيث تتداعى الأفكار و المعاني تداعيا حرا يشبه الهذيان ؛ في الحلم تتحطم الحدود و الحُجب الزمكانية ، يصبح العبور ممكنا بين الممكن و اللا ممكن ، إنه التفعيل اللاواعي للصراعات و النزاعات المتراكمة ، و استرجاع لما فُقد في عوالم أخرى مناقضة لعالمه .

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص354.

(*) إن هدف الفاعلية كما يرى بارت سواء أكانت انعكاسية أو شعرية ، هو أن تعيد بناء شيء موجود بطريقة تبرز قواعد الأداء الوظيفي لهذا الشيء الموجود الذي يؤدي إلى إبراز شيء ما وجلائه ، شيء قد بقي لا مرئيا ، ينظر- عبد العزيز بومسهولي : الشعر والتأويل• قراءة في شعر أدونيس ، ص33. ولهذا لا نقصد بالفاعلية هنا الانتقال من الدلالات السلبية إلى الإيجابية ، ولكن نقصد به القدرة على إيجاد النص وتجسيده (الفاعلية الإنتاجية).

(*) نفرّق هنا بين الشعر كذاكرة جماعية و بين القصيدة كمظهر إبداعي خاص يختلف عن الشعر في الرؤية و الأداء.

جاء في أول نشيد من ملحمة جلجامش: « **هو الذي رأى كل شيء فغنى بذكره يا بلادي لقد أبصر الأسرار و عرف الخفايا المكتومة ، و هو الحكيم العارف بكل شيء ، لقد سلك طرقا قاسية في أسفاره ، حتى حلّ به الضنى و التعب فنقش في نصب من الحجر كل ما عاناه و خبره** »(1) الحلم و الشعر سليلان لتجربة واحدة ؛ حين يتحوّل الشاعر إلى نبيّ للجماعة ، يحقق الاستشراف للآتي استنادا إلى طاقة الحلم و الرؤيا ، الشعر هنا منفذ للحلم والنبوءة وتعبير عن منطق الكشف والإزاحة ، مُلامسة للآتي و انفتاح على المطلق ، إتحاد بلغة الدهشة محاولة جادة لكسب طاقة بديلة وعالم بديل عن العوالم الزائفة :

« أنا الذي رأيت

أرمي نبوءتي

في هجعة الساحات ، ثم أمضي

مكلّلاً بشكوك أرضي »(2)

حين يستشعر الشاعر بأسى شفيف هموم الذات و الجماعة ، يطالعنا الشعر بوهج مسيّج برائحة العِرافة ، الشاعر عراف لأنه المالك للرؤيا « الشاعر يرى ما لا يُرى ، و الحالم يرى مالا يُرى الشاعر يلغي حركة الظاهر و الحالم يثمر حركة الداخل»(3) ، من هنا تبدأ قصة الشعر حين يتوضأ الشاعر في محراب الحلم تتّخذ الكتابة شكلا إسقاطيا ، إسقاط محور اللاوعي على الوعي واستدراج الواقع نحو آفاق جديدة عبر طاقة الحلم ؛ و لأن رؤية ما لا يرى عذاب هائل ، صراع مستديم مع الذاكرة والقلق و الرقيب ، و فقدان التوازن ، تتّحد الكتابة بالألم و العذاب :

« أنا نبي الحزن لا نبيّ بعدي »(4)

وفي الأثر القرآني :

« **قال فما خطبك يا سامري ، قال بصرت بما لم يبصروا به** »(القرآن الكريم ، سورة طه ، الآية 95-96)

الشاعر حكيم عارف بخفايا الكون مدرك لتناقضات الحياة ، متأزم بفضل التشظّي ، إنه يعيش الهوة السحيقة بين ما يحمله و يحلم به ، و بين ما يواجهه هذا الحلم — حلم الجماعة عبر مثقفيها وقناعتهم- من أخطار متمثلة في عدو مرابط ، و سلوكات أجيال متخاذلة مُنيت بالهزائم والنكسات

---

(1) طه باقر : ملحمة جلجامش ، مطبعة دار الحرية- بغداد ، 1975 ، ص54.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص107.

(3) عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية • الحداثة وتحليل النص ، ط1 ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، 1999 ، ص75.

(4) م.س ، ص45.

فكانت الازدواجية التي حرّكت الشاعر ، ازدواجية بين ما كان في الحلم و ما يكون في الواقع ، لقد اكتشف الشاعر هشاشة الواقع ، فأراد أن يكون فاعلا ، فاستعار لغة الحلم و الرؤيا بديلا عن تسطيح التجربة و تقديمها عبر حوامل أيديولوجية ، حرية الكتابة و الانطلاق هي البديل الأنقى والأهم لاستعادة تكامل الجماعة و هموم قوميتها.

الشاعر كما بدأ لا يستطيع إرضاء العالم ، إنه لا يرضى بدور غير دوره الذي ترسمه حظوظ الكتابة و إمكاناتها الإبداعية ، لا يمكن أن يُبشّر بالفرح ، و الفرح محمول على نعش الزمن الهلامي يهلّل للوطن و الوطن بحر هجرته المياه :

« لست المبشّر بالحب . هذي عصور
الجليد . المبشّر بالفرح الخصب . هذي
صحاري الكآبة »(1)

وفي المجموعة أيضا :

« كيف أسمي الترمّل
عرسا ؟ أقول بلادي
تعانق أعيادها .
و بلادي
تموت ؟ »(2)

لهذا و فقط يستعين الشاعر بفاعلية الحلم على « تحطيم العالم و تصويره في صورة غير واقعية لكي يبث فيه أسرارا لم تكن لتشعّ منه لو بقي عالما واقعيا »(3) ، الشعر هنا نداء للتجدّد ، ممارسة لفعل التجاوز ، بحث عن عوالم السرّ و السّحر تغييب لمنطق فرضته ضرورات الواقع.

إن هذا السعي الحثيث إلى (القصيدة— الحلم) أو (القصيدة — الرؤيا) هو الذي يفسّر بحق حضور الخطاب الصوفي بأبعاده المتحوّلة إلى مقولات شعرية ؛ أن يكون الحلم قائدا للنص معناه أن يكون الشاعر « أسير الحلم الذي يجعل الواقع بجمال التوقّع و اليقظة بمساحة الخيال و الوعي بمقدار اللاوعي»(4).

تُجسِّد قصائد المجموعة (**أنا الذي رأيت**) من خلال صورة الحلم لحركتين متقابلتين :

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص25.

(2) م.ن ، ص 26.

(3) عبد الغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث ، ج1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر ، 1972 ، ص 305.

(4) عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية ، ص61.

حركة **أولى** نرى فيها تحرك الأشياء باتجاه فرحها و غبطتها ، خصبها ، و ولادتها ، إنه عالم الحلم بكلّ ما يحمله هذا العالم من تشكيل مختلف للأشياء و الوقائع ، حين تنفتح فوهة الحلم فنرى الوطن صدرا لكتاب الحلم يقرأ الشاعر لغته فيقول :

« القصب المكسور قام ،

الريح غنت فيه ، و الشمس ،

استردت وجهها الأشجار ،

عينيها ،

استردت صوتها. »(1)

إنّه الحلم بأن تستردّ الأشياء المحيطة بالشاعر خصبها و حركتها ، بأن تعود لغة النار التي تحرق الدمع والحزن و الجمود ، لغة النار التي تفتح للحروف أكمامها و للكلمات أسرارها.

وفي فضاء الحلم نرى ولادة الأشياء ، نسمع مثل وجع الولادة ، حين تستوقف هذه الأشياء الشاعر و قد أتعبتها صور اليباس ، و الظلام و السكون ، فالشوارع مذبوحة المصابيح ، و المدن تآكلها الخوف الأصفر ، و الوطن تهرّأت عباءته ، أشجار ليباس حلوقها رنين تستعطفه :

« أحملنا إلى الماء في بحيرة

جسد حبيبتك »(2)

يحملها الشاعر و معه القرى و الجبال و الأعراس و الأعياد التي علِقت بالقلب ، يحلم الشاعر بمحيط جسد يتسع لمراكبه جميعا ، يحلم بعودة الفرح و الحياة للأعمار و الأسماء و الأحلام ، يغني لهذا الفرح ولهذه الولادة ، لولادة الأشياء من خاصرة اليباب ؛ أنا الشاعر الذي يفتح الخصب فــ :

« يدخل زيتون عيني صاعدا النسغ

الصاعد في ورقي يصير ورقا

موعودا بالثمر ثمرا موعودا بالزيت

زيتا موعودا بالضوء ضوءا

موعودا بالخبز خبزا يجلس على

عرش الجوع و بيده صولجان

يومئ للبحر أن يرسل ريحا

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص 19.

(2) م.ن ، ص 63.

للريح أن تتناسل سحابا للسحاب

أن يلد مطرا للمطر أن يضاجع

ترابا للتراب أن يحبل و ينجب .

يقرأ للأرض فاتحة كتاب

الخصب. »(1)

وهو الحلم بأن يعود الخبز إلى الحقل ، و الفاكهة إلى الزهر ، فأخرجُ (**الشاعر**) من ثيابي أبتل بالرقص أغني للماء الذي يعيد الحياة :

« السلام للماء يولد من خاصرة اليباب

السلام للولادة »(2)

أغني لكلّ من يدفع بنفسه ثمنا لأجل هذه الولادة ، لأجل هذه الثورة التي تبعث بالأشياء باتجاه حريتها و بالعالم باتجاه توازنه ، فلابد إذا من الدم ، و النار ، لابد من تمزيق الأنسجة التي بموتها تفتح عوالم الحرية و الخصب ، فتلقي ذرية الينابيع نسلها ، و تدبّ الحياة في الحصى.

وفي هذا السياق الحلمي تظهر الأشياء في بكارتها الأولى ، في دهشتها و اتساعها على فضاء الفرح ، يرسمها الشاعر و قد تحوّلت شجرا على الورق ، شجرا في الأفق ، يرسم فضاءَ البياض غيوما ويدعو هذا البياض أن يكون عيدا و أرجوحة و حلوى ؛ يأمره :

« انسكب ، أيها الفضاء ، طبق ضوء

للفراشات التي تولد. »(3)

إنه الاستواء و الحنين إلى عوالم الغمر ، حيث الأيام ملأى بالكلمات ، و الليالي ملأى بالحلم والأطفال يغنون حول العرش ، حين تنفتح فوهة الحلم تعود الحياة إلى عهد الطفولة ، يدّب صوت الأجساد المنعجنة بالخصب والمنفتحة للأفق الأبيض ، يتهيأ الخبز للنضج ، يجمع الجوع حقائبه فيستوطن الفرح ، يسافر الخوف حتى لا نكاد نرى الشاعر إلا حالما ، يعترف بالحلم :

« لا أهذي.

صدري منكشف للحلم ،

فمي منفتح للقبلات ،

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص74- 75 .

(2) م.ن ، ص82.

(3) م.ن ، ص 99.

ذراعي للغيم العاشق »(1)

باتساع فسحة الحلم ، يضيق الواقع ، ليحلّ محله الأمل و الغناء للفرح ، يتّخذ الغناء صيغة المستقبل عبر الصيغة « **سأغني** »(2) ، و هو الفعل الحبيب إلى قلب الشاعر ، فعل يقرّبه من أشيائه المحيطة إلى حدّ الاتحاد بها :

« ينادي : احفروا دمي و ازرعوا فيه

الحنين الآتي ازرعوني خبزا

و نبيذا و سكرا

و صلاة »(3)

إنه نوع من الذوبان الكوني في الأشياء ؛ يتّخذ صورة مظهر أسلوبي ينم عن خصوصية كتابية تمنح النص العمراني شعرية صوفية متأتية من غرابة هذا الإتحاد ، و من لا معقولية الوضع ، فكما يتّحد الصوفية بالله ، يتّحد شاعرنا بالأشياء حتى يشعرنا بالعلاقات الكثيفة بينه و بينها ، إنها جسور بين الذات و الجسد و العالم تنبثق منها « التحولات و تتّسع العوالم المتخيلة حوارات مع الأشياء والكائنات تتصادى في ابتهالات و نداءات و أفراح باللقاء »(4).

فالشاعر أشد الناس وعيا بوحدة الذات في العالم ، و وحدتها بكل ما يحيط بها ، إنه الإتحاد بجوهر الأشياء ، إتحاد يصل إلى حد التعاطف الرمزي مع الشيء كما يسميه عدنان بن دريل ، و هو « فهم للشيء مع اتحاد يفترض (علاقات) متبادلة و (مراسلات) صميمية وسرية بين الشاعر والشيء المحسوس ، و الذي يصير الشاعر يتخذه رمزا لوجدانه و أفكاره »(5) ، يتجلى من خلال أفعال الانسكاب و التحوّل و العبور ، و الليونة و التماهي و التلاشي و التغلغل في هذه الأشياء وأمثلته كثيرة عند الشاعر حين يقول :

« لو أن بغداد عباءة

أحرقتها

لو أنها كتاب

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص 57-58.

(2) م.ن ، ص24.

(3) م.ن ، ص 23.

(4) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات • قراءة في شعر حسن نجمي ، ط1 ، دار الثقافة- المغرب ، 2004 ، ص151.

(5) عدنان بن دريل : البلاغة والإبلاغية في الشعر السوري المعاصر، الموقف الأدبي ، ع138-139 ، 1982 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب: www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

مزقته

لكنها تراب

منعجن بقلبي »(1)

وفي قوله :

« من جائع ؟

يقطفني

من ظامئ ؟

يشربني »(2)

وفي موضع آخر :

« منخبز في وجه صلاة بيضاء

و منسكن بالزيت الوردي

و منسكب ملء القوس القزحي

و منفتح للأفق الأبيض »(3)

فالأشياء هنا جزء من الإنسان ، و الشاعر يقدّم نفسه من خلالها ، يعيد إنتاجها بما يتلاءم و الذات الشاعرة ، فالعلاقات هنا حميمية ينسكب فيها الجسد بالقوس القزحي ، يسكن في الزيت الوردي يصبح الوطن ترابا منعجنا بالقلب ، و يشبهه قول الشاعر في وصف أشياء الحياة الاجتماعية التي تلتصق به :

« صعبٌ العبورُ

رخوةً

هي الجسورُ

والخطا

مقفلةٌ ،

و الأفق منحنٍ

و الوقت مائلٌ

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص 24.

(2) م. ن ، ص 44.

(3) م.ن ، ص 54.

و جسد الأشياء سائلُ »(1)

وفي مرثية القصب يقول :

« يا ابن الريح و الندى / نهارا و الندى / نهارا صرتكَ / انثقب

فمي مفاتيحَ / العشب امتدّ أصابع

انسكبتُ أغنية من قمح و أقمار / و الحقول

كانت سواقي لي / الوديان...»(2)

فالذوبان في الأشياء نجده هنا في قوله " **نهارا صرتكَ** " أو في " **انثقب فمي مفاتيح** " أو في " **انسكبت** " ليؤسس لرؤية برزخية في التواصل بها ، و هي إحدى طرق حضور الخطاب الصوفي في الممارسة النصية عند عمران ؛ و التي تعطي للنص شعريته الخاصة ، كما تأسس لفكرة التحوّل الخفي المؤشر للأبعاد الثورية التغييرية ؛ فالصور و الأشياء تختلط في موكب حلمي غريب ، لعله الحلم يثمر عالما أكثر بهاء ، و لعل الشعر يتوهج بنور الكشف.

الحلم في هذه المجموعة رديف التحوّل إذن ، و رغبة ملحة في تغيير الواقع ، محاولة جادة لتوسيع مساحته حتى يكون قائدا للنص نحو مدينة الخلاص « و هكذا يصبح الشعر تحوّلا و صعودا دائمين في أقاليم الغيب من أجل إتحاد بين الإنسان و الوجود أعمق و أغنى و أشمل : إتحاد بين الواقع و الممكن الزمني و اللا زمني ، الشيء و الخيال...»(3)

وفي مقابل هذه الحركة الحلمية ، تضيق فسحة الحلم في الحركة **الثانية** ، و يتّسع النقيض ، فنلفي المقابلة التراجيدية الحادة بين الحلم الكبير الذي عرضنا له ، وبين العوالم المجسدة لانهيار الحلم و رموزه أين تفرغ الأشياء من كل دلالات الخصب و الفرح ، ليتحوّل الشاعر من دور الغناء إلى النحيب والبكاء ، و من دور الحالم إلى دور النبوءة و التبشير بدرامية ما سيحدث ، عبر التعرّض إلى قضية قمع الحلم في رؤيا فجائعية ، تقع هنا في المقابل النقيض من الحلم.

فالمستقبل المحمّل بالأخطار و النذر هو البديل الذي تقدّمه القصائد كمعادل لانهيار الحلم الوردي وتداعيه ، إنها حركة الرؤيا التي تتجه في اتجاه عكسي للحركة الأولى ، بل و تحاول طمسها و وأدها

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص110.

(2) م.ن ، ص ص111- 112.

(3) علي أحمد سعيد (أدونيس) : مقدمة للشعر العربي ، ط 3 ، دار العودة – بيروت ، 1979 ، ص139.

والسيطرة عليها ، حين يظهر الواقع المساند للرؤيا الفجائعية على السطح ، و هو واقع لا يملك مفاتيحه و أسراره وعلاماته سوى الشاعر الذي يقدّمه في فضاء درامي مؤلم ، و هو فضاء يؤطره الشاعر بالنبوءة و استشراف الوقائع.

الشاعر في مجموعته هذه يعتمد على التضاد في إبراز تناقضات الحياة ، فصور الحلم التي رأيناها سابقا سرعان ما تتلاشى على صخرة الحزن و العذاب ، لتحلّ محلها الرؤيا المؤلمة ؛ هناك دائما فرق واضح من خلال المجموعة بين « **أحلم أن أرى... وطنا... امرأة... حبا** " و بين " **رأيت وطنا... امرأة... حبا** " ، حين تتمظهر الرؤيا عبر صور العذاب و الخراب ، تبزغ صور درامية حادة الموقف يرسمها الشاعر فضاء لغياب طويل ، فصول جوع قادمة يقول :

« **لا أبشركم** »(1)

فكل ما أراه لا يوحي بمظاهر الفرح و الخصب و الولادة.

بين عالم الحلم المشار إليه ، و عالم الواقع كما يقرأه الشاعر و يراه ، تتموضع الرؤيا الشعرية التي تتوقع الآتي ، تبثّ عُري الواقع ، و صدأ الحلم عبر التأمل و الذهول ، العقل و الجنون إنها الرؤيا التي تهدي إلى الارتباط بالإنسان ، و همومه و هواجسه ، هذا الارتباط الذي يحرق السفن و يبكيها يرفض الهواء ويستنشقه ، يمتطي هوّة الزمن المتعفن و يتنصّل منه ، والشاعر هنا لا يقول إلا ما تمليه عليه علاماته :

« **و الإشارة أعرفها** »(2)

فالكتابة الرؤياوية بهذا المعنى ترفض كل أشكال إعادة الواقع و التبشير بحيويته ، إنها بكل بساطة لا تقول هذا الواقع ؛ بل تنتجه استنادا إلى مرجعية ثقافية ، تعوّل على معارف تأملية مستشرفة لما سيأتي يقول الشاعر :

« **فاجأني وجهي :**

الأقنعة انحسرت

فاجأني الفخذ ، التبغ ، الخمر :

انهض أكمل رؤياك »(3)

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص121.

(2) م.ن ، ص47.

(3) م.ن ، ص25.

وغير بعيد عن هذه الرؤيا تجيء قصائد المجموعة مكملة للرؤيا الفجائعية التنبؤية ، يلتصق الشعر بهموم الوطن ، فيكشف عن شعرية تحسب حسابا للإمكانات المتاحة للعمل الفني ؛ المبني على فكرة التناقضات النابعة من الصراع الناشئ عن عدم خضوع الشاعر للواقع الجاهز ، و لهذا تظهر جودة هذا العمل في إبراز التناقضات بشكل حاد و قوي يُوحي بفكرة الصراع « فكلما كانت انطباعات الحياة التي تشكل أساس العمل الفني أغنى و أكثر تنوعا ، و كلما كانت الأمزجة والعواطف المعبر عنها فيه أوسع و أكثر تنوعا كلما أدرك الفنان الحاجة لوحدتها التكاملية »(1).

إن هذه الوحدة التكاملية بين مواضيع و عوالم متناقضة هو الذي يمنح الرؤيا الشعرية شعريتها وإن كانت مأساوية ، ويؤسس لشعرية اللا تماثل ، و في المجموعة نلمس هذا الجمع جليا على السطح حين يدخل الشاعر مملكتين مملكة الموت ، و مملكة العشق :

« أؤاخي الدم بالوردة ،
أنسج عائلة من قمصان الورد الدموي
و ألبسها للوطن العاري
للأرض المصلوبة »(2)

في هذا الفضاء التضادي تبرز نغمة تنبؤية معطرة بأريج الحزن و العذاب ، يفتتحها الشاعر بمحاولة التخلص من قلق تحمُّل تبعات السقوط ، سقوط الوطن/ سقوط الحلم على عتبة الردى ، الآن جئتكم منذرا لا بشيرا :

« إن صوتي الريحان يذبلُ
إني
انكسر الماء في يدي ، فسقطت
إن صوتي الأشجارُ ترحلُ
إني
أول الدمع آخر الأغنيات »(3)

---

(1) بيانكا ماضية : العلاقات المتجسدة في الصورة الفنية ، مجلة الموقف الأدبي ، ع341 ، إيلول1999 ، ص45 ، الموقع الإلكتروني لاتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص58.

(3) م.ن ، ص124- 125 .

هكذا و فقط يُجهض الحلم في طريق الرؤيا ، فريحان الشاعر مات افترسه الوقت المتوحش ، ففرغ فمه من كل الأغاني ، نبتت فيه الدفلى ، و ها هو يدعو إلى تصديق رؤاه كما فعلت زرقاء اليمامة من قبل :

« أعصروا زهري الأخيرا » (1)

فالشاعر لا يبشّرنا بالفرح و الأعياد و الخصب كما فعل من قبل :

« لا أبشركم
إن لي صوت قابلة تسحب الموت ،
إن يدي كفن ،
و فمي مقبره »(2)

ولكنه يحكي لنا عن مجزرة تأتي ، هي لغة الشاعر الجديدة ، و رؤاه الجديدة :

« أنا الذي رأيت
أخبركم أن الجسور ضيّقهْ
و أن من يسقط لا ينقذه أحدْ
طوبى لمن يعبر في هذي العصور المغلقهْ »(3)

الشاعر هو المالك للرؤيا و هو العارف بخفاياها ، و هو المتحمّل لعذاباتها المتقلّب في نيرانها ، نار الذات المأزومة الفاقدة لتوازنها المعلنة عن إحباطها في مثل هذا الفضاء الذي تضيع فيه كل الصور والذكريات الجميلة ، ونار الرؤى التي تدفع إلى القلق و تهدي إلى العذاب ، العصر إذن يقتل الممكنات الواقعية للحلم فلا غرابة أن يبشرنا الشاعر بالخراب :

« أنا الذي رأيت حتى غشيت عيناي ،
أنذر الذين لم يروا
أن زمانا أصفر الخطا
يهبط في أيامهم
يقتلع الأطفال من أثداء أمهاتهم
و يطأ الرجال في نسائهم »(4)

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص124.
(2) م.ن ، ص121.
(3) م.ن ، ص109.
(4) م.ن ، ص116- 117.

إنّه إنذار لا يهدف إلى الإقصاء ، بقدر ما يصبو إلى التغيير ، فالشاعر يستفزّنا ، يستنفر حساسيتنا يضعنا أمام صور طالما أخفيناها أو اختفينا وراءها ، يستفزّ حساسية المتلقي و حدسه ، أكثر من استنفاره عقله ، و لهذا مال إلى المفهوم الصوفي في الكتابة مسايرا العالم في حالة التحوّل ، فالعالم غير المستقر و المتحوّل يفرض نمط خطابه الشعري الأكثر توترا و حساسية ، و الذي يقوم على التحوّل والاتحاد بما لا يمكن الاتحاد به ، و الجمع بين المتباعدات ، لا على المحاكاة و الوصف لما هو ثابت ومنجز و نهائي.

وهو بهذا يزلزل الوعي المألوف و يفجّره عبر تشكيلات لغوية مفاجئة و مدهشة يراد بها إيقاظ الوعي و الهمم ، لنرى و نفكر بطريقة لم نألفها ، إنه البناء على المفارقة ، المفارقة بين وضعين ، وضع الحلم بطقوسه ، يقابله وضع (الفجيعة – الرؤيا) بطقوسها ، و كلها محاولات للعبور « من هذا الانفصام الحاد في السياسة و الثقافة ، في النظريات و الواقع ، في التاريخ و الحاضر »(1) إلى آفاق شعرية و حياتية أرحب.

إننا نقرّ بفعالية الحلم على إيجاد النص ، و قدرته على تجسيد فاعلية الكتابة الإبداعية ، و إن كان يحمل الكثير من الدلالات السلبية المواجهة للدلالات الإيجابية ، و التي تُعدّ إحدى أهم المولدات الشعرية في هذا النص.

ولهذا جاءت الرؤيا الشعرية عبر الحلم مبرزة لأهم سمة من سمات النص الشعري الحداثي ، ألا وهي سمة **التجادلية** ، و التي لا يكاد يخلو منها نص سواء أكان ذلك على صعيد البنية الفنية أو الإيقاعية أو التصويرية ، أو على صعيد القيم الجمالية المطروحة على حد تعبير الناقد سعد الدين كليب ، الذي يرى بأنها سمة تحيل « على فهم العالم و الوجود الإنساني من منظور التناقض و تبادل التأثير فيما بين الظواهر و الأشياء و العناصر و الجوانب... و هو ما ينفي إمكانية استقلال الظواهر والأشياء ... بعضها عن بعضها الآخر ، و يؤكد وجودها القائم على التناقض و الصراع و تبادل التأثير »(2) ، و هي السمة المتموضعة في فضاء صوفي حدسي تخييلي ، تلقى فيه الطبيعة و الأشياء والظواهر مناخا من الحالات و المقامات التي يحركها الشاعر كما يشاء.

الرؤيا الشعرية في فضاء الحلم و النبوءة الممتزجتين بالفضاء الصوفي تشويش لنظام العالم الظاهر وللحواس ، كما أنها تشويش للكلمة و لنظام استعمالها ، نوع من الاختلاف في التعامل مع الأشياء نفي للنمطية ، و أحادية الطرح الفني في شعر الحداثة عند محمد عمران.

(1) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، ص100.

(2) سعد الدين كليب : وعي الحداثة • دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 1997 ، ص28.

2- حضور الجسد / فاعلية الأنثى:

لا تزال قضية (الكتابة/ الجسد) من أهم القضايا التي يشتغل عليها شعراء الحداثة ، و خاصة هؤلاء المحولين للخطاب الصوفي ضمن مقولات تلخصها فكرة تأليه الذات و الفناء في الجسد ، و لهذا لا نجد غرابة في احتفاء المجموعة (**أنا الذي رأيت**) بالجسد و مثولاته المتعددة ، و كأن شاعرنا يحاول إعادة كتابة الجسد بوصفه المميز للكائن البشري ، و المعبّر عن أحوال الكينونة ، إنه تاريخها ، أو بالأحرى مركز وجودها ، إذ لا وجود للذات بلا جسد .

كتابة الجسد فيما هي عليه هنا محاولة جادة لاستنطاقه ، باعتباره مدونة تاريخية كبرى ، كتابة تجاوز تطاول الميتافيزيقا – عبر تاريخها الطويل – لهذا الجسد ، حين أحطت من شأنه أمام أفضلية الروح ؛ إذ يطلقه الشاعر الحداثي من أسره ، و من عقال ما ألفناه عنه ، حين يلج الدفء الذي هو حلم النص و غايته :

« و يدخل الدفء على رغيف جسد له

احمرار كوكب مشتعلٍ »(1)

يسأله و يتساءل به ، يحاكيه و يصف تفاصيله و تجسداته و صوره ، ما دام لهذا الجسد رغباته توجساته ، و طاقاته ، و مكائده ، و وشائجه ، و كلها تنتظم تحت لواء الرغبة :

« به جوع كل الرجال إلى امرأة

تفتح الخصب

أو تفتح الحب

أو تفتح الموت

أو تفتح المستحيل »(2)

رغبة الحضور و البروز ، و الكتابة و الانفتاح على المشاريع و التفاصيل و التعبيرات و الصور المختزنة والتي يكون الجسد بوابتها ، ذاكرتها ، حين يُنَصبُ كأبجدية للتحوّل ؛ إلى كل ما هو مأمول ، عبر التخلص من كلّ ما يقف حائلا أمام إمكانات هذا التحوّل :

« (كان الرقص حقلا يسكنه الزرع

و العصافير ،

استوطنه الخوف

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص69- 70.

(2) م.ن ، ص 73- 74 .

فصار حجرة

جاء يفتحها الجسد.) »(1)

فكتابة الجسد كما يتغياها الخطاب الشعري الحداثي ؛ سفر دؤوب في متاهاته و مكابداته تفاعل بين لحظتين ، و اكتشاف للخيط الفاصل بينهما و طرائق تواصلهما ؛ استكناه لطرائق انفتاح الذات على جسدها ؛ إنها (الكتابة) بحث دائم عن **الجسد السخري Corps grotesque** على حدّ تعبير باختين إنه جسد « متحرك لا يكون جاهزا أو منتهيا و إنما هو دائما في حالة تأسيس و خلق »(2) ولهذا فشاعرنا :

« يحلم بمحيط جسد يتسع لمراكبه ،

جميعا »(3)

حيث يتمّ التأسيس لهذا الجسد حداثيا انطلاقا من فكرة وحدة الوجود الصوفية التي تفرض الانمحاء والذوبان بين عوالم مختلفة .

إننا لا نقصد بحضور الجسد استئثار الجسد باهتمامنا ، كما لا نهدف إلى تقليص الذات و الوعي المرافق لها ، و لكننا موجهون من طرف مرجعية صوفية تفرض علينا كشف حقيقة حضور الجسد الممتد فينا قولا و كتابة و سلوكا.

إن ما نطمح إليه — بمعنى آخر — هو كشف طرائق تمثل الذات الشاعرة لفكرة وحدة الوجود الصوفية ، و مدى تأثير هذا التمثّل على شعرية الرؤيا الكلية للمجموعة ، و هو في الحقيقة إجابة واضحة و تقصّ حثيث عن هم شعري يتحكّم في أغلب شعراء الحداثة الصوفيين ، ألا و هو محاولة إعطاء الشكل الجسدي للوجود (وجودهم) عندما يتحوّل الجسد إلى صور و إيقاعات مؤلمة فتغدو رغباته و علاقاته بطريقة أو بأخرى هي نفسها الذات الشاعرة :

« ليكن جسدانا

قبتين من الماء ،

أو قبتين من الدم ،

غيمتين من النار ،

أو غيمتين من العشق »(4)

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص76- 77.

(2) أندري كلافل : الجسد الكرنفالي ، تر : حسن المنيعي ، مجلة علامات ، ع4 ، 1995 ، www.saidbengrad.com .

(3) م.س ، ص70.

(4) م.ن ، ص 84.

في هذه الكتابة الشعرية الصوفية هناك شبه واضح بين فكرتين : جسد بمكوناته و صوره المشعة التي تتلاحم فيما بينها ، و رؤيا شعرية تتغيا هذه الوحدة و التلاحم الدالتين على شعريتها ؛ فكما يُبنى الجسد و تتلاحم أعضاؤه تبزغ الرؤيا الشعرية من خلاله مشعة تفوح برائحة الرغبات و فوضى الملتقطات (**عين/ أدن/ يد/ خاصرة ...**) ، و التي لكلٍّ منها اهتماماتها.

يضعنا محمد عمران في المجموعة أمام قضاء و قدر شعري موسوم بـــ (**الإنوجاد بسبب الآخر**) حين يمارس الجسد سطوته المطمئنة من خلال الانمحاء في (الآخر/ الجسد) ، إنه نوع من ضياع الحدود الفاصلة بين (أنا) هذا الجسد و العالم من جهة ، حين يصير الجسد عالما ، و محيطات وقارات :

« كيف فجأة صار جسده المحيطات »(1)

وبين هذه (الأنا) و (الآخر) في خطوة يمكن وصفها بالتماهي و الذوبان في عالم الغيرية ؛ فيرتقي إلى درجة كونية ليصبح وجودا متماسكا ذا أبعاد رمزية مُقنِعة شعريا ، فاعتماد الشاعر الحداثي على الجسد في توصيف تجربته هو الإشارة الدالة على تعلقه بمرجعيته الصوفية ، خاصة إذا ما أحسنا القراءة التأويلية لهذا الحضور.

فإذا كانت التجربة الصوفية كما هو معروف تجربة روحية تبتعد عن المادي الجسدي ؛ فإن شاعرنا- كما سنرى- لا يختزل وجود محور (الجسد / الأنثى) إلى مجرّد جسد و أنثى ؛ إنه يتعامل معهما في نسق وجودي شامل ؛ فحين يُقرن الجسد بالأرض الخراب التي تنتظر القيامة ، إنما يبحث عن رؤيا تدرك من خلالها الذات الشاعرة قوة الجسد في أن يصطنع لنفسه روحانية تواجه كلّ ثيمات الموت التي تسكن زمن الشاعر ، كما يضع الأنثى على أنها مستقبل العالم ، أي لن يكون للعالم مستقبل و فرح و خصب و حرية و عطاء... من دونها ، وكلّ هذا من خلال رمزية شعرية رائعة.

ولهذا تلعب الثنائية (الجسد/ الأنثى) دورها في إبراز هذه الرمزية و توطيدها ، فللثنائية تاريخها وحضورها عبر مراحل الشعر العربي ، و إن كانت تحمل في كلّ مرة خصائص شعرائها ومراحل تطوّر الشعر ، فحضور الجسد في الشعر الجاهلي مغاير لحضوره في الشعر الأموي والعباسي والإسلامي ، وصولا إلى الحديث ، كما أنّ صورة (المرأة / الأنثى) في هذا الشعر تختلف من شاعر لآخر ، فعلى الرغم « من حضورها في الشعر العربي مند العصر الجاهلي ، لم تكن حاضرة إلا باعتبارها (ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل) ، و لم يحصل تواصل في الكتابة بينها و بين الشاعر ، فقد كانت كالأثر تُعلن ، تعرّف ، و تذكّر ، و حتى عند العذريين أنفسهم فهي أثر يذكِّر

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص72.

بالتمتع بفعل الحب و الاستغراق في تلك العاطفة »(1) ، ولكننا نصطدم في مقابل ذلك بالبعد الأنثوي لجسد القصيدة كما تصوَّره الشاعر العربي القديم نفسه ، و الأمثلة كثيرة نختصرها في أبيات أبي تمام حين يقدم إلينا حقيقة تجمع بين الأنوثة و القصيدة ، فيصف قصائده المسروقة وصفا أنثويا رائعا (2) :

يا عذارى الكلام صرتُنّ من بعدي ≠ سبايا تبعن في الأعراب

عبقات بالسمع تبدي وجوها ≠ كوجوه الكواعب الأتراب

قد جرى في متونهن من الأفـــ ≠ رند ماء نظير ماء الشباب

فالقصيدة إذا جسد ، و لكنه مرسوم بالكلمات ، إنها إنتاج تتداخل فيه الذوات و الأجساد كما تتداخل الأبيات بموسيقاها فلا فصل.

وشاعرنا محمد عمران يؤثث لفضاء الكتابة بـــ (الأنوثة/ الجسد) باعتباره الدّال الخاص كما يسميه عبد الكريم الخطيبي (3) ، و الذي يراه الدّال القادر على الاحتفاظ بإشراق القصيد وعنفوانه حيث « المتخيل الأدبي مكان شاسع للإيروسية الرنانة الملتصقة برعب الموت و بالتمرد الميتافيزيقي والمفتوحة على شراسة اللغة »(4) ، فالذات الشاعرة و هي تراهن على الانفتاح على الوجود بجسدها تصبح مضطرة إلى نقله عبر اللغة ؛ أي من خلال ممارسة عاقلة تبحث فيها عن أبجدية ثانية للكتابة كما يرى خالد بلقاسم (5).

الأنثى مفتاح أصيل من مفاتيح التجربة ، و بوابة واسعة يدخل عبرها القارئ إلى خصوبة الشعر فهي مصدر إلهام و تمويل دائمين ، يمنح القصيدة طاقة هائلة من الحب و العشق و الحنين إنها الأنثى المالكة لكل شيء ، لقنطرة الحب :

« أعترف ، الآن ، أني

يحاصرني حبك المتدفق »(6)

إنها سيدة العطاء و الينابيع ، و أحلام الحياة ، المستأثرة بأوضاع التحوّل و العبور من حال إلى حال عبر صورها المتعددة كما سنرى.

---

(1) آمنة بلّعلى : الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق ، 2001 ، ص ص75– 76.

(2) أحمد حيدوش : شعرية المرأة و أنوثة القصيدة • قراءة في شعر نزار قباني ، إتحاد الكتاب العرب– دمشق ،2001 ، ص167– 168.

(3) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، ص146.

(4) م.ن ، ص147.

(5) خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ، ص130.

(6) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص41.

رغبة الانتماء إلى الأنثى شيمة القصيدة عند عمران ، فإلحاحات المرجعية الصوفية تفرض نفسها على الشاعر ، فإذا كان هذا المرجع يصوّر « المرأة بوصفها رمزا لجوهر أنثوي أشرب طبيعة إلهية مبدعة »(1) ؛ فإن شاعرنا يحاول إعادة إنتاج هذا التصور بما يتلاءم و متطلبات الحداثة الشعرية ، إذ وبتحديده لمجال الإبداع في نصه ، و الذي يبدأ من ثنائية (الجسد/ الأنثى) تتحرك المجموعة « ضمن دائرة التصوف و التشاؤم بحثا عن لغة الانتماء التي افتقدها الشاعر من خلال ملازمته للواقع الحضاري الذي يعيشه »(2).

فكل الحوارات و الاعترافات الواردة تشير إلى أن الانفتاح تغيا جسد الأنثى ، و ذلك بتحويل وجهة الخطاب الصوفي الذي كان يرغب في اكتشاف قارة الأعالي ، و لكن عمران و من خلال هذا التحويل المفهومي و بواسطة القلب في هذا الخطاب ؛ يجسّد أحسن تجسيد لمقولة أدونيس :

« هل تريد إذن ، أن تكشف قارة الأعماق ؟

أترك لغيرك أن يكشف قارة الأعالي »(3)

فإذا كان التاريخ الأدبي قد أخبرنا عن مدى اختزال الجسد الأنثوي و تقزيمه ، فهو في أغلب التصورات جزء من الرجل ، فالمرأة (حواء) من ضلع الرجل (آدم) وهو ما يعني تبعيتها له ، فإن شاعرنا ينحو بصورة أنثاه بعيدا عن النموذج القبلي لنساء التراث الشعري (نساء عمر بن أبي ربيعة مثلا...) ، حين قلب الموازين بتبعيته (الرجل) غير مرة عبر العشق والحب إلى الأنثى ، و هو ما يؤسس لأفق تلقي مغاير ضمن إطار سياق شعري يدعو للقطيعة مع أي أفق انتظار لغوي أو مرجعي تاريخي (صورة المرأة * في الخطابات السابقة الذكر) مساهمة في تكوين أفق تلقي جديد ، بحثا عن أفق الدلالة الخفية « فهو تجاوز لعلاقة القوانين و تأسيس لتحرير القوانين »(4) كما تقول آمنة بلّعلى.

وعليه فالرمز الأنثوي في المجموعة يعمل ضمن إطارين :

ظاهري يهدي إلى حالة العشق و الحاجة إلى (الآخر- الأنثى) ، و **باطني** يؤطر لتقانة الإخفاء الحاملة للخطابات المدمجة (الخطاب الصوفي بالشعري/ الأسطوري بالشعري ...) و التي تعمل على

---

(1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص124.

(2) صدر الدين الماغوط : الدخول في شعب بوان ، مجلة الموقف الأدبي ، س2 ، ع5 ، 1972 ، الموقع الإلكتروني لاتحاد الكتاب العرب: www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

(3) خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ، ص161.

(*) ينظر صورة المرأة عند السرياليين ، فاولي والاس : عصر السريالية ، ص ص290-291.

(4) آمنة بلّعلى : الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، ص78.

تقديم صورة غرائبية لأنثى مانحة لعوالم الخصب و الحب و الحركة و الحرية ؛ و كأنها آلهة الخصب اليونانية (عشتار).

فحالات و مناخات ورود (الأنثى / الجسد) هي حالات و مناخات صوفية تشي بالرغبة الخلاقة في تقديم ثقافة الجسد على ثقافة العقل ، و تقديم البداهة و الفطرة على المنطق و التحليل (1) فما يتوخاه شاعرنا من الرجوع إلى حالة الجسد الواحد عبر الاتحاد بين الجسدين الذكوري والأنثوي أو بين الشقين الذكوري و الأنثوي هو في الحقيقة معادلة لمحاولات مصيرية للبحث عن قرين :

« من قاع حزني أصيح بعينيك :
رفاً على وجعي ،
و انشرا مدن الحلم فوق
مياهي التي أغرقتني
أصيح بوجهك : كن مركبي
و بصدرك : كن جزري
و أصيح بملء اشتهائي الإبح :
خذيني إلى قبة الجسد
المتسّترة »(2)

فحنين الشاعر إلى أنثاه هو « حنين الكلّ إلى جزئه ، و الشيء إلى نفسه ، كما أن حنين المرأة إليه هو حنين الشيء إلى وطنه »(3) ، كما أن الاشتهاء هنا يخرج عن المعنى الشائع للتشهي مادام الطابع الشهواني – في إطاره الصحيح – في الشعر الصوفي يبدو « بمثابة وعي باطن و إدراك ميتافيزيقي للجسم لا يخلو من طابع الوجدان الذي يحدس العلاقة بين الجميل و ما هو مشتهى مثير ، بحيث لا تؤول الإثارة و التشهي إلى مجرّد تملّك و استحواذ أو إلى أعراض فسيولوجية محددة ، و إنما تنحلّ إلى وعي بالغير بوصفه جسما و امتدادا مصطبغا بالروح و الحياة »(4).

وعليه يمكن تصوّر الفعل (**خذيني**) الذي جاء بعد التشهي نوع من تخليص هذا الأخير من سطوة فعل المواقعة ، و ربطه بنظرة ابن عربي إليه على أنه « حركة لعودة الجسد المنفصم إلى وحدته

---

(1) ميخائيل عيد : أسئلة الحداثة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 1998 ، ص60.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص 39– 40.

(3) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص152.

(4) م.ن ، ص223.

الأصلية البدائية »(1) ، فاشتهاء الجسد هاهنا هو اشتهاء لكل ما يمكن الاتكاء عليه في عملية استعادة التوازن المفقود جراء العلاقات الخارجية مع العالم المحيط.

وبرغم أن هذا الحنين أو الاشتهاء يبدو بريئا – للوهلة الأولى – و لكن التأويل الشعري الملح له يكشف عن حاجة الشاعر (للآخر/ الأنثى) ؛ و المتوسم في إمكاناتها القدرة على استرجاع حقائق وغايات وجودية ضاعت منه كالحرية و الخصب و حتى الكتابة ، خاصة إذا ما كشفنا القناع عن الوجه الأيديولوجي لهذا الجسد ؛ والذي يقفز على طابعه الفردي كي يكون جسدا اجتماعيا تيمنا بصورته في المرجعية المسيحية حيث جاء في إنجيل يوحنا :

« أنا هو الخبز الذي نزل من السماء ، إن أكل أحد من هذا الخبز يحيا إلى الأبد ، و الخبز الذي أنا أعطي هو جسدي الذي أبذله من أجل حياة العالم » *.

ولهذا لا يتوانى شاعرنا في الإعلان عن بذل جسده فداء في مواسم الجوع و العطش :

« ثم أعلن قلبي
بنّي الثمار التي نضجت و تدلّت
من جائع ؟
يقطفني
من ظامئ ؟
يشربني »(2)

للشاعر أحواله التي ترويها أنثاه ، و هو ينتقل بها أو بالأحرى تنتقل به من عالم إلى آخر ، الأنثى عند عمران علاقات معقدة ملتوية و مشحونة تلتف حول الجسد ، و العنق و الخاصرة ، الأنثى هي الشعر :

« (آه ، يا امرأة من هديل الغمامات ،
يسكنني قمر من زنابق عينيك ،
قبرة من براري شفاهك ،
سرب مرايا معششة في مواسم صدرك.) »(3)

---

(1) آمنة بلّعلى : الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، ص80.

(*) ينظر إنجيل يوحنا ، العهد الجديد ، الإصحاح السادس.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص44.

(3) م.ن ، ص39.

إنها تلتصق بالأشياء و الحالات و الرغبات ، كما تدور الأحداث في فلكها ، حيث تسود فكرة التحوّل الخفي في الواقع من السكون إلى الحركة و من الموت إلى الحياة ، فالمهم هو التحوّل و إن كان هذا الموت يحمل بعض دلالات الموت و الفناء- على طريقة التموزيين في عرف نقادنا :

« أريد أن أحرقها بغداد

أريد أن تحرقني بغداد

أريد أن أسمي

رمادنا ماء

و أن أسمي

مياهنا رماد

أن يسقط الرعب على أطفالنا ،

و يأكل الأعياد »(1)

فالمهم نبذ الديمومة و كل ما يشي بمظاهر الثبات و الانكفاء :

« أريد أن أحرقها ... أريد أن تحرقني ... » (2)

تتداخل الضمائر و الأصوات في المجموعة بشكل يوحي بحالات الاتحاد و الحلول العشقي ، عن طريق الانتقال من الثنائية (**أنا / أنتِ**) إلى صيغة الواحد (**أنا = أنتِ**) ، و من خلال تماهي الثنائية الأولى ، فإذا نحن أمام صيغة اتحاد أو حلول ، أو بالأحرى أمام تأسيس حضور واحد من حضورين يحاول الشاعر من خلاله وضع جسده في جسد الحبيبة و يقرأ تضاريسه :

« (انهمر يا مطر جسدها

آت من القيظ ، و معي

حلق الأرض.

و أنتِ ، يا أباط الفاكهة ،

تعرّي

جوعي لا يحتمل الانتظار) »(3)

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص21- 22.

(2) م.ن ، ص21 .

(3) م.ن ، ص73.

فإذا كان الصوفي في سفره يتغيّا الفناء عن الذات و البقاء بالله « فإن الشاعر الحداثي ينتهي عند نزوله في جسد العشيقة إلى الفناء عن العقل و البقاء بالجسد ، فاللذة بما هي معرفة جسدية تشطب على كل معرفة أخرى و تخوّل السيادة للجسد : هكذا يقول السيد الجسد »(1).

إن القيمة الشعرية و الرمزية للحضور الأنثوي كما تتجلى في المجموعة ، لا تكمن و فقط فيما نسميه أو يسميه بروب (**Vladimir Propp**) بالمانح أو المساعد على الفعل* ، و إنما تكمن أيضا فيما يحدثه هذا الحضور من القضاء على أفق التوقع لدى المتلقي ؛ من خلال ما نستشفه من تبدّل في السلم التاريخي لجدول الفاعلين و الإسقاطات النفسية المرافقة لذلك ، و ما يحدثه هذا التبدّل من إحساس تراجيدي مؤلم ذي مستويات رمزية تكشف مدى عطالة الفاعل (الشاعر) و أحلامه أمام الأوضاع السارية حين تنقلب الآية القديمة مجسّدة في هذا الأمر :

« آه ، سيدتي ، امنحيني حزنا
يليق بقلبي
امنحيني قمصانه
و عباءآته
زهوه ،
و ازرقاق سحاباته
طقسه النبوي »(2)

أو ما شابه ذلك من أفعال ، و التي تتكرر على امتداد المجموعة ، كالفعل :

« خذيني إلى قبّة الجسد
المتسترة »(3)

أو في قوله :

« امنحيني جسدا أدفن مقبرتي
فيه »(4)

(1) خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ، ص169 .
(*) بروب في دراساته البنيوية للحكاية الخرافية.
(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص42.
(3) م.ن ، ص40 .
(4) م.ن ، ص70.

تنطلق هذه الأفعال من الشاعر العاشق الأدنى مكانة ، إلى الأنثى المخاطبة المعشوقة الأعلى مكانة ولهذا فالفعل (**امنحيني**) و ما شابهه من أفعال هي أفعال رجاء و طلب ، و إن كانت تبدو أفعال أمر ، لكونها صادرة من الشاعر الضعيف الفاقد لتوازنه ، و الذي يَرتجي التغيير في الواقع ، إلى الأنثى (المانحة – القادرة) على تقديم يد العون.

هو العاشق السلبي الذي أنهكته رؤاه ، وقائعه ، أحلامه فاستنجد بمن يغنيه في العمق ، فإذا نحن أمام مأساة تراجيدية ؛ فالفارق واضح بين الرغبة في التحوّل من طرف الشاعر عبر الأنثى ، و بين وعي العجز الذاتي المطلق المولّد لصور الانهيار من جهة أخرى ، و لرؤيا مأساوية كنا قد اطلعنا على بعض صورها من خلال صور الحلم و الرؤيا و النبوءة.

لجوء الشاعر إلى الأنثى في أغلب قصائده كان اعترافا ضمنيا بالعجز الذاتي عن كل محاولات التغيير عبر (زمان الذكورة) ، يجسّده شكليا لجوء الشاعر إلى تقانات مختلفة ، كان أهمها تقانة المفارقة ، و التي تتجلى في السخرية الحادة الناجمة عن موقفين أو فعلين كان من المفروض أن لا يلتقيا فبين قول الشاعر :

« يقول إني كوكب مشتعل ،

يقول ... »(1)

وقوله :

« امنحيني جسدا أدفن مقبرتي

فيه »(2)

تأكيد لهذه المفارقة الواضحة ، بين أن يكون الشاعر كوكبا مشتعلا قادرا على إعادة الدفء إلى المقابر الغائبة في الجليد ، الذي يسترخي على الأسماء و الأعمار و الأحلام * ، وبين الفعل (**امنحيني**) الذي يشي بعطالة الفاعل على مستوى الفعل ، فالفعل الحقيقي في المجموعة كان أنثويا لقد كانت الأنثى أداة لكل مشروع حيوي ، فحواء (الأنثى) هي التي علمت آدم كيف يأكل ، و هي التي أنجبت و جعلته يتعلم من خلال جسدها الذي يفعل و لا ينفعل على حد قول الصوفية ، فاكتشاف الأنثى لأعضائها كان موازيا لاكتشاف الخصب في الجسد :

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص70.

(2) م.ن ، ص70 .

(*) لاحظ صور الموت و المقابر الجليدية التي يرغب الشاعر في تغييرها : م. ن ، ص68- 69.

« تلك أنثاي تكتشف ، الآن ، أعضاءها

و أنا ، الآن ، أكتشف الخصب في جسدي »(1)

ولهذا يؤكد الشاعر في كل مرّة على واحديتهما ، و عدم تقبّله لفكرة الانقسام و التعددية ، فهو يسعى لكي يصبح جزءا منها ، و هي جزء منه من خلال فعل التكوين (**كن**) :

« أنثاي تناديني من أعماق الكون المتكون :

" كن"

" كوني أنتِ "

أناديها من أعماق التكوين »(2)

وبهذا يتمّ التوحّد الشامل بينهما بواسطة الحب ؛ الذي يأخذ صفة « القوة الجامعة المانعة المحيطة بكل شيء و المولدة لكل شيء ، إذ بها التروع و الانجذاب و هو إرادة الفعل...»(3) ؛ إذ تنتقل معظم قصائد المجموعة عبر تقانة المراوحة بين ضميري المتكلم (الشاعر) و ضمير المخاطبة (الأنثى) « في مسعى نحو اندغامهما لبناء دلالية التوحد ، أي التحوّل »(4) ، فللضمير الأول أفعاله التي يحاول من خلالها تجاوز مبدأ العطالة المجسّد في فعل الطلب (**امنحيني**) ، و في خطوة يمكن وصفها بالفاعلة تتقدم الذات الشاعرة عبر أفعال من مثل :

« أجرثم / أحتل / أقيم / أعلن / أقول / أبشر / أحمل / أنادي / أفتح... » (5)

وهي مركبات فعلية تشي بمحاولات الانغسال من حالة الجمود الأولى و العبور إلى حالة أخرى لتليها أفعال تستهدف ضمير المخاطبة ، و هي أفعال تكرّس لخطاب الذكورة الذي يسعى جاهدا لاسترجاع بريقه ، و تقرير مصير الجسد الأنثوي كجسد خدمي من مثل :

« تغتسلين / اتبعيني / انكشفي / انسكبي / أوقفي »(6)

لينذغم الضميران عبر أفعال تجمعهما :

« فلنسترح/ فلنستو ... »(7)

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص47.

(2) م.ن ، ص55.

(3) آمنة بلّعلى : الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، ص27.

(4) خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ، ص148.

(5) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص35- 58.

(6) م.ن ، ص ص49- 50- 56- 78.

(7) م.ن ، ص55.

ولكننا نستبين هذه المراوحة في أحسن تجلياتها من خلال تحولات المركبات الاسمية الدالة على ضمائرها عبر الانتقال من :

« مركبي/ جزري/جوعي/ مياهي/ قلبي/ دمي/ رئتي/ لغتي/ جسدي/ زمني ... »(1)

الدالة على ضمير المتكلم (أنا) ، مرورا بالمركبات الدالة على ضمير المخاطبة (أنتِ) عبر :

« عينيكِ/ شفاهكِ/ صدركِ/ جسدكِ»(2)

لتنتظم هذه المركبات معلنة عن الوحدة المرجوة ، حين يندمج كما يقول الشاعر الحلم العاشق بالحلم المعشوق عبر صيغة الاتحاد النهائية :

« صوتينا / جسدينا (جسدانا) »(3)

يحلّ العاشق في معشوقته ، تتداخل الضمائر و الأصوات ، يعترف الشاعر بأثر هذا اللقاء العشقي الجسدي المعوّل عليه في نكء الجرح و استعادة حالات و أوضاع مأمولة :

« أعرف فاتحة التفجر
البسملة التي تشق السواقي
التي تقطع حبل السرّة بين الماء و الوقت
(هكذا امتلكتهما شهوة السبيل
حلم أن يكون جسداهما الغرق) »(4)

إنها الذات الشاعرة إذ تعلن عن تعلّقها بالآخر و حضوره ، فهي تبرهن بطريقة أو بأخرى عن تصدّعها و حاجاتها عبر رحلة الغوص و النزول إلى أقاليم الجسد ؛ محاولة لاختراق « الجسد البراني والدخول في أقاليم الجسد الجواني ، إنه سفر في أعماق الذات و في المتاهة »(5) ، بحثا عن عوالم لا متناهية مشروطة بالتجدّد و التحوّل ، فعندما يقرّر الشاعر الهبوط و الغوص في أقانيم الجسد :

« أهبط درجا أبيض إلى حيث الغرفة في
ضاحية الليل »(6)

أو في قوله :

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص40- 79.
(2) م.ن ، ص39- 40- 79.
(3) م.ن ، ص80- 84.
(4) م.ن ، ص84.
(5) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، ص166.
(6) م.س ، ص61.

« و أهبط غرفتك في ضاحية الليل »(1)

إنما يتّخذ علنا من السفر النزولي مسلكا لتوصيف نزوله في جسد الحبيبة ، و هو السفر الذي يتخذ المنحى الصعودي أيضا إذا ما أخذنا بالاعتبار قول الشاعر :

« في الشوارع الصاعدة إلى عينيك »(2)

وهنا نلمح أثر فكرة الهجرة الصوفية على الشاعر ، و هي هجرة لا تتم في المكان بل في الجسد :

« و حين من يابسة نزل إلى

انفتاح زرقة جسدها

سكنته غبطة طفل أو فراشة »(3)

أين يغدو لهذا الجسد أقاليم و منعرجات و تضاريس و موسيقا و مقامات ، فالعودة المستمرة إلى الجسد ؛ هي في الحقيقة مقامات الشاعر الإشراقية التي تطلّ منها الذات الشاعرة على الهاوية ، حيث الوطن العائد من جنازة حرب ، و الجليد الذي يسترخي على الفصول و الأعمار و الأسماء ، هكذا يختصر الشاعر الصوفي علاقاته بالأشياء و الزمان و المكان ممتثلا إلى مقولة ابن عربي : « المكان إذا لم يؤنث لا يُعوّل عليه »(4) ، حين يتحوّل المكان بدوره إلى جسد و ذلك بتأنيثه ، فلأجل بناء العلاقة مع « بغداد » حاضرة الخلافة يجعل منها الشاعر الأنثى المشتهاة التي طالما رغب في التوحّد بها :

« و تسلّقت قوافي فخذها

عرّشت في السرّة ،

في الصدر .

أفاقت

قلت: هيا

أغمضت أجفانها التعبى ،

و نامت في كتاب »(5)

عندها و فقط يفيق الشاعر على لدغة الجسد ، تنفتح الرؤيا الشعرية على البدايات ، بدايات الكتابة – الخصب على قبة الجسد الأزرق الضحكات ، هناك حيث موسيقا الجسد التي تبدّد الخوف :

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص65.

(2) م.ن ، ص62.

(3) م.ن ، ص70- 71.

(4) خالد بلقاسم : أدونيس و الخطاب الصوفي ، ص174.

(5) م.س ، ص9.

« انسكبي موسيقا جسدها

قلبي خرج من ثيابه يبتل بالرقص »(1)

وتزرع الحياة على الطرق الميّتة ، تزاوج بين أحوال العشق و الكتابة ، و أحوال الوطن و الحزن والموت و الألم ، و كلّ ذلك تحكمه رؤيا الانغسال و التطهّر من كينونة الحاضر القاهر :

« قارة لها وجه طفل يحلم بحلوى

عيد ، أخرى لها هيئة غول

مدجج بالأسلحة »(2)

فالمجموعة " **أنا الذي رأيت** " تكشف عن وعي عال بالأشياء و العالم ؛ و لعل من أهم صور هذا الوعي قراءة الذات بدلالة (الآخر/ الأنثى) ؛ حين يتدخل هذا الآخر بأشكاله المختلفة في الضغط على الذات و توجيه وعيها ، فالمحور (الجسد- الأنثى) هو المحور الذي يسيطر على أغلب نصوص المجموعة ، بحيث تُحال كلّ البنى الجزئية و المفاصل النصية إلى كونها أعضاء في توصيف العلاقة بين الأشياء و الأنثى.

ولكن الإهابة بالجسد الأنثوي غير مقصودة لذاته في هذه المجموعة ، فأستطيقا الجوهر الأنثوي وإن كان قد ألقى بظلاله على ما تجمع حوله من موضوعات أو رموز أو أشياء ، فهذا الحضور لا يمنحه شعرية التميّز بالضرورة ، و لهذا نؤكد على أن رمزية هذا الحضور هي ما لم يبح به النص الشعري عند عمران في أغلب مساحاته ؛ و التي نراها الصيغة الجزئية للرؤيا الشعرية كما جاءت في المجموعة مجسدة في حوارها مع الأنثى.

فاختلاط الحب و الحزن و هموم الوطن ... بمفاهيم و حالات صوفية يجعل هذه الشذرات تمتاح حيويتها من علاقتها (بالجسد/ الأنثى) ؛ و ما يمكن أن يجود به هذا الجسد من حركية و فاعلية استنادا إلى صورته في الخطاب الصوفي ، لتصبح الأنثى كما أسلفنا من قبل إطارا للتحوّلات ، أو رمزا للعلاقات الحاملة للرؤيا الشعرية ، أو تعبيرا غير مباشر عن مواجهة الواقع بطرائق و حالات صوفية (وحدة الوجود كملمح صوفي تجريبي) ، أين تنكمش القدرة الذاتية للشاعر في أي محاولة للعزلة والتمايز ، لتغدو تجربة التعبير عن (الأنا) في (الآخر/ الجسد) ملاذا جماليا يعوّل عليه في إعادة التوازن ، ولو على مستويات محدودة (**بمعنى غير دائمة ⟵ مستمرة**) ، فالشاعر دائم

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص76.

(2) م.ن ، ص78.

الإلحاح على حضور الأنثى بغية ملء فراغ الروح ، و لهذا فاللغة تفصح عن الحاجة إليها باعتبارها ضرورة وجودية تسهم في إعادة التوازن المفقود للذات الشاعرة.

3- حضور القلق/ فاعلية الموت :

يستحوذ فضاء الموت على الشعر المعاصر و « عبر الثنائية الخفية يتسرّب ، و في المشهد الشعري يسكن ... إن الموت محور شعري أساسا ، تمتدّ جذوره إلى ملحمة جلجامش ، و هو يسكن الفعل الشعري بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوب بعيدها و قريبها ، لذلك يمكن القيام بقراءة المغامرة الشعرية الإنسانية ، و منها العربية التي نحن بها في هذا البحث ملتصقون ، في ضوء فضاء الموت كرحم تعيد فيه التجربة الشعرية على الدوام مساءلة العالم فيما هي تعيد مساءلة ذاتها انطولوجيا واجتماعيا- تاريخيا »(1).

الموت سمة أخرى من سمات النص الحداثي عند محمد عمران ، و هو موضوع مؤسس على مقولات شعرية بالغة التعقيد ، إذ يشكل الموت هاجس القصيدة الأكبر ، حين أشبعت بحس الموت وعذابات الفناء و اليباس و الجدب خوفا « من ذلك المجهول الذي تخفيه اللحظة القادمة لتفاجئ الشاعر به »(2) ، حيث تجد الذات الشاعرة صعوبة كبيرة في الحفاظ على توازنها و استقرارها و هي تتململ بين لحظات « الهروب من لا معقولية اللحظة الآتية بحقائقها المخيفة ، و البحث الدائم والدؤوب عن البديل اليقيني لفكرة المخبأ المجهول [الموت] »(3).

لقد رأينا معا مساهمة موضوعتي الحلم و الأنثى في توجيه النص الشعري الحداثي عند عمران خاصة و قد مزجتا بروح صوفية رمزية ، جعلت من قصيدته مشروع محاورة بين إمكانات الحركة ومسببات الثبات ؛ لقد كانت رؤياه الشعرية « مشروع محاورة و تفاعل و تجاوز للظرف الموضعي أو الواقع الراهن ، و محاولة للوصول إلى الواقع الممكن »(4) ، إذ لم تكن النبوءة سوى مقولة لجأ الشاعر إليها كبديل موازي لفجائعية (الحلم) ، حين عجز على حمل الدلالات النصية إلى ما يمكن أن يكون فرحا (**الخصب/ الحب/ الحرية** ...) ، و كانت ثقافة الجسد تجسيدا لرغبة دفينة في التحوّل عبر (الأنثى) الفاعلة نحو هذا الخصب و الحركة و الحرية ، و لكنها محاولات اصطدمت في

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث • بنايته و إبدالاتها ، ط3 ، ج 3 ، الشعر المعاصر ، دار توبقال- المغرب ، 2001 ، ص ص213- 213.

(2) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 1999 ، ص125.

(3) م.ن ، ص125 .

(4) اعتدال عثمان : إضاءة النص• قراءات في الشعر العربي الحديث ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص79.

كل مرّة بمعوّقات فجائعية في ساحة محفوفة بالمخاطر ، يترصّدها الحزن و مكابدة القلق و تسحبها الهزيمة المرّة نحو قدر محتوم موسوم بـــ : الموت.

القصيدة هنا مواجهة كبرى مع الموت ، ما دام الشاعر (الإنسان) هو الجنس الوحيد الذي يعرف أنه سيموت و هو يعرف ذلك من خلال التجربة ، و هي تجربة اقتربنا من ملامستها من خلال الرؤيا المأساوية التي غطّت على الحلم الجميل و أبعدت النص عن دائرة النجاة ، فبرغم المحاولات الدؤوبة لاقتطاع تأشيرة العبور إلى برِّ الأمان و التحوّل و الحرية ؛ و محاولات تشبث الرؤيا بشيء من إيقاع الحياة بواسطة الحضور الأنثوي النرجسي ، و إشارات الحب الطافح ، تتكبّل هذه الرؤيا بعذابات الفناء و قلق الموت و الجدب ؛ و إن كنا لا نعتبر هذا القلق ذاتيا فرديا – عند عمران – برغم سيادة ضمير المتكلم (أنا) في التعبير عنه ؛ و خاصة إذ يأخذ في بعض الأحيان معنى « القلق على عدم الانتشاء من معين الوجود فهو قلق على أن لا يعيش الكائن كينونته على نمطه الخاص باعتباره موجودا في العالم »(1) ، حين يصرخ الشاعر مستسلما :

« أنا الذي رأيت حتى عميت عيناي
أنذر الدين لم يروا
أن ضبابا من دم يغشى لبحار حولهم
يغشى الرمال حولهم
يغشى الفضاء حولهم
أن عناقيد النجوم انكسرت »(2)

موحدا قلقه الخاص – و هو قلق بشري كوني – بقلق الموضوعات حين « (ينفسن) الموضوعات الخارجية و يكسوها بمحتواه الداخلي ، برعافه الروحي ، بحاجاته الأبدية المزمنة ، و بذلك يضفي عليها أزمته التي تخصّه ، محاولا أن يطمس التخوم التي تفصله عن الكائنات ، عن الوجود ، عن المطلق في تعيّنه الخارجي »(3) ؛ و لهذا تنقذف الأشياء المحيطة بالشاعر في مملكة اليأس و الفجيعة تخاف إذ يخاف و تتلاشى إذ يتلاشى صوته أمام صخب الموت و صهيل الأحزان.

(1) عبد العزيز بومسهولي : الشعر • الوجود و الزمان ، ص184.
(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص117- 118.
(3) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص267.

لقد وجد الموت حلولا بكلّ ما يحدّ من الطموح و الأمل ، بكلّ ما يجمّد اللذة و المتعة بكلّ ما يقف حائلا دون حرية الطبيعة ، حين يتحوّل الشاعر من مبشّر إلى نذير ، يدقّ الأجراس دالا إلى جائحة مميتة جاءت مع هزيمة حزيران عام 1967م :

« أنا الذي رأيت حتى انفتحت عيناي

أنذر الدين لم يروا

الزمن الأسود آت

من كلّ طريق آت

و أنا بعت الإيمان »(1)

هذه سمة العصر المتأزم ، و الشاعر فيه يمثّل الرائي المتلقي لهذا القلق الخارج من « قمقم الداخل ليتصدر الحلم ، و يتحول إلى رؤيا تنسكب في قناعة تنتجها رؤية الشاعر للموت الذي يناوش أحاسيسه ، و يطلّ عليه بأشكال مختلفة بتراتبية تخييلية – شعورية بين الصحو و الحلم »(2) فالانشغال بالموت في هذه المجموعة قد أوقد في نفس الشاعر جذوة قلق لا يسكن ، و أفسد عليه متعة الحياة ، و كدّر صفوها ، و هو انشغال مؤطر تزداد قتامته و حدّته كلّما اقترن في سياق العلاقة بالآخر (**الوطن/ المرأة / الطبيعة/ القيم/ الحضارة** ...) « فالآخر هنا هو الذي يعرض على الشاعر تجربة الموت و ليس العكس كما في العادة »(3).

لا نهدف من خلال إطلالتنا على تمثلات موضوعة الموت في شعر عمران إلى البحث أو تتبع حركة العلاقات (الإيجابية أو السلبية) (حركة الدلالات) التي يفرزها حضور هذه الموضوعة في الفضاء النصي ، بقدر ما نهدف إلى تتبعها كموضوعة مؤثّرة و مساهمة بشكل ملحوظ في إنتاج النص بنائيا و جماليا ، و صبغ هذا النص بإحدى مسببات وجوده و شعريته ؛ فالاعتماد على الموت يهب النص قيمة جمالية تنشأ عن الصراع الدرامي بين أشياء الشاعر و الذوات (الأصوات المتعددة) التي يتمسك بها لمواجهة القدر الطافح ، و الحس المأساوي الذي تتركه لدى المتلقي من إحساس بالمرارة والقتامة.

لا تُعتبر موضوعة الموت حالة من الحالات التي قد تحضر و تغيب ، و لكنها المفصل الأهم الباني لهذا النص ، فكلّ نصوص الشاعر تنطق بالموت :

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص119.

(2) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص504.

(3) م.ن ، ص504.

« **في وقتنا الميت** »(1)

حيث نجد لفظة (الموت) تذكر في المجموعة عدة مرات ، عدا المفردات و العبارات الأخرى التي تدلّ عليه ، و ما دامت الكلمة الشعرية « هي الطريق الأمثل لمقاومة الموت ، لأن طريقنا إلى الموت متوقف على تجربة الخطر ، و الحقيقة الإنسانية وحدها تسقط في هذه التجربة ، و تحاول عن وعي منها أو غير وعي مقاومتها و تخطيها »(2) ، فإننا لا نجد حرجا في الإقرار بخصوصية هذه الموضوعة عند عمران ؛ و التي أفرغ عليها من طقسه الصوفي و فلسفته الوجودية ، محاولا تجسيم هواجسه الذاتية ، معتمدا عليها في تشكيل أخيلته المستمدة من فوضى الأحاسيس و اتساع مساحة الخيال الذي يوغل بعيدا في أعماق عوالم أسطورية خرافية.

يتجلى الموت في هذه المجموعة وفق **رؤيتين أو شكلين** :

الأول يُظهر الموت كإعادة صياغة لتجدّد و خصب و انبعاث نسمه بالموت **الأسطوري الانبعاثي** (المتخيل) لارتكازه على منابع أسطورية ؛ خاصة أسطورة الموت الانبعاثي...، أما **الثاني** ففيه نزوع إلى الموت الحضاري المفجع ، الذي يتخلى فيه الشاعر عن الطقوس الأسطورية نزولا عند سطوة ما هو واقعي ، و لهذا نسمه **بالموت الحضاري** (الواقعي)...

ففي **الموت الأول** يجعل عمران الموت في مقابل معان تحمل حركتها و جيشانها فيها ليؤكد حقيقة الانبعاث ، و كون هذه المعاني و الأشياء أقوى من الموت (3) ، فالإيمان بالتجدّد و الانبعاث جعل محمد عمران يحاول نقل المعنى الأسطوري إلى الموضوع الواقعي بداعم فلسفي و ثقافي فني محكم إذ نلاحظ كثافة الإشارة المتعلقة بالانبعاث و الخصب في المجموعة ، و التي تشير إلى هواجس داخلية تتحكّم إلى حدّ كبير فيما يريد الشاعر نقله أو يرغب في تحقيقه نصيا.

في هذا الموت المرتبط بدورة الفصول و ظاهرة الجدب و الخصب في الطبيعة ، و المتمحور حول فكرة الانبعاث أو الحياة بعد الموت « لم يعد الموت هو النهاية التي تهدّد وجود الإنسان و تدفعه إلى التمرّد و الثورة ... بل هو حالة تغيّر أو مرحلة عبور و انتقال توصل إلى الحياة الأبدية ، حياة الخير والعدل و الطمأنينة »(4) ، وذلك بإعطاء الموت « معاني تخرج به عن حدود الاصطلاح المتعارف

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص8.

(2) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث • بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر العربي المعاصر ، ص244.

(3) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص 347.

(4) زهيرة بوالفوس: جدلية الموت و الانبعاث في شعر علي أحمد سعيد(أدونيس)، رسالة ماجستير، 2002، جامعة قسنطينة ، ص7-8 .

عليه ليكون بداية مجدّدة لا لحياة الفرد فحسب ، بل و لحياة الأمة العربية و حضارتها أيضا »(1) ، إنه هاجس الخلاص بالموت كسبيل أساسي و وحيد لخروج الأمة من مواتها :

« ليكن نزف ،

لا بد من الدم

لا بد من تمزيق أنسجة

السلام لشهادة الأنسجة

السلام للخلايا التي بموتها تفتح الماء »(2)

لقد أعلنها الشاعر صراحة :

« قيامتنا تبدأ من الحمرة »(3)

فلكي يتخطى الشاعر عتبة صور الجدب التي تنتشر عبر ركائز ظاهرة و خفية تمثلها صور النوم :

« وجهها كوكب ينام

وجهها حجر يتكوم في ظله ، و ينام

و النخيل على جفنها يتلوى ،

و يعتنق الجدب ، ثم ينام »(4)

وصور الظلام الأصفر :

« الشوارع مذبوحة المصابيح

المتوكأة على عصا مدن

تأكلها ظلام أصفر

الملتفة بعباءة وطن هرأ حريرها

الجارة حذاء من موت لزج »(5)

والجليد الذي أتى على الأسماء و الأعمار و الأحلام :

« بي رعدة ليل من ثلج »(6)

---

(1) زهيرة بوالفوس : جدلية الموت و الانبعاث في شعر علي أحمد سعيد(أدونيس) ، ص18.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص83.

(3) م.ن ، ص84.

(4) م.ن ، ص7.

(5) م.ن ، ص ص62- 63.

(6) م.ن ، ص66.

أو في قوله :

« بي برودة مقبرة غائبة في الجليد
موتاه صامتين يستلقون في المقبرة الكبرى ،
الجليد يسترخي . هياكل الهدت ، تفسخت
في جثة الأرض ... »(1)

وصور اليباس و الخوف :

« معي
غابة بكاء دائم الخضرة
أنهار خوف لا تجف
و دورات فصول جوع
أيضا »(2)

إضافة إلى صور القحط و الفناء :

« يومئ لي الحقل : لم يروني مطر ،
و السنابل تخفض أعناقها في اعتذار
... هي المقصلة »(3)

كان عليه أن يستعين بصور الخصب في رأب الصدع الواضح بين ما تتمناه الذات الشاعرة ، و ما لقيته هذه الذات من ركام العقم و الفناء و الجفاف ، فهل تقدر هذه الصور المقدمة على تحقيق رغبة الانبعاث من جديد ؟ الانبعاث من الموت البوار الذي أصاب رموز الشاعر و أدواته ، وكيف يحدث ذلك ؟

تتعمق حالة الصراع في النص من التقاء و تناوب صور الجدب التي ذكرناها بصور الخصب حين يعمل الشاعر على مواجهة لحظات العقم ، و اليباس و الموت بلحظة الخصب التي تجدّد الحياة وتدعّمها بحس البقاء ، فنراه يُدعّم لحظة الخصب مؤكدا حضورها في واقعه عبر استلهام **حركية الأسطوري بأبعاده الرمزية** * ؛ و الالتصاق بالخطاب التموزي – نسبة إلى تموز– الذي يؤسس على

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص68.
(2) م.ن ، ص64.
(3) م.ن ، ص38 .
(*) آثرنا ترك التفصيل في هذه الأبعاد إلى جزء التناص الأسطوري ، و ذلك لأن الروح الأسطورية مختزنة في ضمير القصائد دون المباشرة بها (تناص الخفاء).

فكرة الموت طلبا للانبعاث ، إضافة إلى اكتناه خصائص طبيعية- نسبة إلى الطبيعة- مثل (دورة الفصول) ، و مظاهر الاحتراق الذي يؤدي إلى الموت و منه إلى الولادة الجديدة (أسطورة الفينيق / المسيح...) ، و التوحّد بالطبيعة و تبادل خصائصها- هناك إلماع إلى أسطورة أوزيريس الذي تنبعث جثته قمحا في الربيع (1) ؛ كإشارة إلى الخصوبة والتوالد ، و كلها رموز تكرّرت في تلك المرحلة من تاريخ الشعر العربي ، و لكنها لعبت دورا شعريا بامتياز إذ لم تكن من الناحية الفنية سوى تقنيات في خدمة الرؤيا تساعد على أدائها ، و تمنحها بعدا موضوعيا يفشي ذات الشاعر.

لقد ابتكر الشاعر الحداثي أسلوبا خاصا لمواجهة (الموت/ الجدب) ، عبر النسق الأسطوري معتمدا على ملكاته الوجدانية و اللاشعورية ، إذ يساهم هذا النسق في إقرار نظام رمزي قادر على إحلال الطمأنينة بإمكانية الانبعاث من جديد ، مكان الشعور بالخوف من الفناء الأبدي ؛ حيث نلتمس قدرة هذا النسق على إنتاج ثقافة الهروب من وجه الفناء و الاحتماء بفكرة الانبعاث اعتمادا على أقاليم الخصب و مسبباته ، ليكون **الماء** هو العنصر الطبيعي المساعد على عملية بعث الحياة في جثمان الطبيعة (الشاعر و أنثاه/ عوالم اليباس....) ، و تكون **النار** *سبيل التغيير و التحوّل و العبور إلى الولادة الجديدة ، إذ يوحّد الشاعر بينه و بين الطبيعة الخصبة كرمز للجدة والنقاء ليقف في وجه الصقيع الذي يمثل العقم و الموت و الجمود.

تحاول الذات الشاعرة عبر توحّدها بالطبيعة (كملمح صوفي أسطوري) إدامة الفرح و الوقوف في وجه زمن الفجيعة و التصدي له ؛ حتى و إن تطلّب الأمر تمني الموت طلبا للانبعاث ، مثل طائر الفينيق أو تموز ، و هو ما يفسّر اللجوء إلى أشكال و صيغ مختلفة أسطورية و غيرها للتجدّد (ما دام الموت و الانبعاث سمة ملتصقة بالطبيعة من خلال دوران الفصول مثلا...) ، فالشاعر لا يطلب الموت من أجل الموت بل من أجل حياة جديدة ؛ يطلب الموت أملا بحياة أخرى ، غير هذه الحياة ، يتخلى عن الحياة عبر أشكال مختلفة :

* <u>عبر النار</u>:

« أريد أن أحرقها بغداد.
أريد أن تحرقني بغداد
أريد أن أسمي

---

(1) يوسف سامي اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 1980 ، ص41 .

(*) يمكننا اعتبار رمزي الماء و النار من أهم الرموز الفاعلة في المجموعة ، النار كقوة تدميرية هادفة و مبشّرة بالتجدد والتحول لارتباطها بأسطورة الفينيق الذي يعدّ النار أكسير حياته و تجدده الدائم ...

رمادنا ماء

و أن أسمي

مياهنا رماد

أن يسقط الرعب على أطفالنا ،

و يأكل الأعياد »(1)

وفي قوله :

« و أفتح آبار الضوء ،

(...) و منشفة ،

و سريرا مفروشا بالنار

(...) أفتح الزمن اللهي

أقول: اتبعيني إلى قاعة النار

أو قاعة البرق .

أفتح كونا من الظلمات المضيئة »(2)

* عبر الماء :

« هل مطرٌ

صاعقةٌ

سيل

هل الموتى من الأشجار ترتمي

هل دجلة يبتلع القبور ،

هل فرات يغسل لحم الأرض... »(3)

وفي قوله :

« و من لديه

مراكب مشحونة أمنا ليغرقها

ويتبعني

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص21- 22.

(2) م.ن ، ص ص49- 50 ، (ما بين قوسين حذف خاص).

(3) م.ن ، ص28.

و من لديه ... »(1)

كانت هذه بعض الصور التي يعلن فيها الشاعر رغبته في الاقتران (بالموت/ الاحتراق/ الغرق) والتي بدورها تؤدي إلى ولادة جديدة ، أي أننا نتوصل إلى صياغة الصورة المنطقية التالية :

التخلي عن الحياة ⟵ عبر (الماء/ النار/ الريح/ القصب...) طلبا للموت الانبعاثي (2).

فلكي يتحقق هذا الانبعاث لابد من الاحتراق و الغرق و الموت الذي شحن به مراكبه ، ما دام هذا الموت هو الوسيلة الناجعة لدفن مدن الجليد و العار :

« بحمولة موت كبير شحن المراكب ،

و حين من يابسة نزل إلى (...)

و أومأ لبحارته أن ينطلقوا »(3)

ولكن كيف تتم الولادة الجديدة يا ترى ؟ هذه الولادة العسيرة التي سماها عمران في إحدى قصائد المجموعة :

« ولادة من خاصرة اليباب »(4)

فتجيبنا قصائد المجموعة بأنّ الإتحاد بالطبيعة التي لا تعرف الموت هو السبب المقنع الذي جعل هذه الولادة ممكنة « فكلّ مظهر للفناء فيها يعني بالضرورة حياة جديدة ... و لولا الموت فيها ما كانت الحياة »(**5**) ؛ فإمكان الولادة قائم من خلال إتحاد الذات الشاعرة بعناصر الطبيعة و **أسطرة** هذه العناصر ، و**أنسنتها** بإيراد فاعلية و حركة مفرداتها تجاوزا لحالة العقم و اليباس :

« القصب المكسور قام ،

الريح غنّت فيه ، و الشمس ،

استردّت وجهها الأشجار ،

عينيها ،

استردّت صوتها. »(6)

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص45.

(2) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة • تحليل نصي ، ط1 ، دار توبقال – المغرب ، 1988 ، ص141. حيث استعرنا طريقة شربل داغر في التحليل لإثبات الموت الانبعاثي عند عمران...

(3) م.س ، ص ص70–71 ، (ما بين قوسين حذف خاص).

(4) م.ن ، ص 59.

(5) أحمد بكري عصلة : الموت في الشعر العربي الحديث (1917– 1967) ، منشورات مركز المخطوطات و التراث و الوثائق– الكويت ، ط1 ، 2000 ، ص326 .

(6) م.س ، ص19.

فالأفعال (**قام/ غنّت/ استردت**) أفعال إنسانية أُسقِطت على عناصر الطبيعة ، و لكنها على المستوى الفكري و الرؤيوي تثبت عجز الذات الشاعرة على تجاوز حالة اليباس إلى حالة الخصب ما لم تنفتح على الطاقة التغييرية و الفاعلية **التحويلية** الكامنة في عناصر الطبيعة ، والتي لا يتحرك هذا الفعل التحويلي دون استشارتها :

« قال لي البرق ،

قالت لي الرياح ،

قالت لي السحب ،

البحر ،

هذا هو الوقت »(1)

وعليه « فالطبيعة جزء من الإنسان ، والشاعر لا يراقب مسارها كما (يفعل الشاعر الرومانسي)* ويبتهل إليها بل يقدّم نفسه فيها »(2) و من خلالها ، بحثا عن الحركية و الفاعلية التحويلية التي تتميّز بها أغلب عناصرها المذكورة في هذا المثال.

لقد كان عمران من أهم الشعراء الحداثيين تأطيرا للشعر بالأسطورة ؛ حين أعطى لهذه الأخيرة « أفقا شعريا واسعا في توجهها نحو الموت و الانبعاث و الموات و الخصب...»(3) ، معيدا تشكيل الأسطورة ليجعل منها بوابة الأمل التي تنفتح على الخصب ليمرّ خلالها الانبعاث ، فهو ينظر إلى الموت كـــ (كون) قابل للتحوّل إلى نقيض تماما ، إنه يدفع إلى مغامرة العقل في خوض التجربة ليصل إلى الحقائق القابلة للتحول بدورها ، « بيد أن موضوعة القلق هي الأداة التي يستعملها العقل لاكتشاف كنه البعد الإنساني ضمن منحى فلسفي و نفسي ، لذا فهو يبدأ بقلق الكمون [النوم كما في قصيدة بغداد] ، ثم التشكل ، ثم الحركة ، ثم الولادة ، ثم الوهن ، ثم التجدد »(4).

وكلها مراحل يمكن اكتناهها بسهولة من القصيدة (**ولادة من خاصرة اليباب**)* للدلالة على شعرنة الأسطورة و إجرائها مجرى الشعر ؛ كملمح رؤياوي عميق الأثر في شعرية الحداثة عند محمد

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص47.

(*) ما بين قوسين إضافة خاصة.

(2) إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، ط2 ، دار ابن رشد- لبنان ، نيسان1981 ، ص42.

(3) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص209.

(4) م.ن ، ص382.

(*) هذه القصيدة مثال واضح على هذا التوجه ، فالشاعر قد أضفى كما يقول وليد مشوّح « على الشعر الطقس الأسطوري فجعل من الأسطورة محركا للفكرة الإيمانية التي يريد طرحها » (م. ن ، ص383). وهو ما رآه يوسف سامي اليوسف محاولة جادة « لاتخاذ الأسطورة نهجا شبه صوفي للرؤيا الشعرية » (الشعر العربي المعاصر ، ص44).

عمران ، فالأسطورة لم تدخل الشعر لكي تكون بمثابة « عتلة رافعة للقصيدة ، و إنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها ، و بوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها »(1).

وبناء على ذلك يمكننا إعطاء تسويغ جمالي لهذا الحضور- حضور الأسطوري في الشعري- و هو حضور مختزن في ضمير القصائد ، دون المباشرة به فلا يتوضّح إلا من خلال التأويل الجمالي لحركية المفردات و الصور الدالة عليه سواء في بنية النص الشعري ، أو في بنية وعيه ، و من ذلك ما ذهب إليه الناقد إحسان عباس من الإطراء بقيمة أساطير الموت و الانبعاث و ما تحمله من بعد تحوّلي يولّد الإحساس بالاستمرارية و الصيرورة الكفيلتين بتحقيق التغيير قوله « للأسطورة جاذبية خاصة لأنها تصل بين الإنسان و الطبيعة و حركة الفصول و تناوب الخصب و الجدب ، و بذلك تكفل نوع من الشعور بالاستمرار كما تعين على تصوّر واضح لحركة التطوّر في الحياة الإنسانية ، و هي من ناحية فنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن و نشاط العقل الظاهر ، و الربط بين الماضي والحاضر و التوحيد بين التجربة الذاتية و التجربة الجماعية و تنقد القصيدة من الغنائية المحض و تفتح آفاقها لقبول ألوان من القوى المتصارعة و التنويع من أشكال التركيب و البناء »(2).

لا أحد ينكر قيمة هذا النسق في النص الشعري الحداثي منذ البدايات الأولى للتماهي الشعري- الأسطوري ، و خاصة أمام موضوعة الموت ، حيث استطاعت القصيدة التي اتكأت على الأسطورة لإثبات فلسفة معناها في موضوعة الحياة - الموت - الخصب- الحياة الجديدة « أن تلمّ بالموضوعة على أسس فلسفية معتمدة على معطيات الحضارة ، و أدوات الأسطورة ، فزاوجت بينهما منطلقة من وحدة الباعث أو الدافع الذي حدا بالشاعر لنظم القصيدة...»(3).

والحق أن هذا النص في مواجهته للحظة المتأزمة لم يتقاعس في استغلال القيم الجمالية لهذا التماهي الذي لم يكن مجرد فعل استعانة و احتماء (احتماء الشعري بالأسطوري) « إنه فعل حاضر في الخفاء يعمل لا يكلّ . لائذ بالصمت يواصل فعله فينا ، متكتّم على نفسه في الظل يلوّن رؤانا ويتلقفها »(4) ؛ إنها لحظة المكاشفة و الترحال التي في رحابها يتقاطع الواقعي مع الخيالي و الخيالي مع الأسطوري ، لتنبلج رؤيا الخطاب الشعري من هذا الإيمان العميق بالبحث و التساؤل والقلق بوصفها

(1) يوسف سامي اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، ص42.

(2) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، منشورات عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب – الكويت ، فيفري 1978 ، ص129.

(3) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص206 .

(4) محمد لطفي اليوسفي : كتاب المتاهات و التلاشي في النقد و الشعر ، سراس للنشر– تونس ، 1992 ، ص109.

دوافع ذات فعالية كبرى في تحريك عجلة الحياة و محاولة تثبيت لحظة السلام المنشودة و وقوفها في وجه زمن الفجيعة.

هذا إيمان الشاعر الذي شكّله في طقس إحساسي و أسبغ عليه من مفهوماته الباطنية والفلسفية والصوفية و الأسطورية ما جعلنا نقرّر بأن هذا الشعر « لا يمكن له أن يفتح مجراه على نحو أصيل إلا إذا حدث فيه فعل الانفتاح ذاك ، انفتاح الشعري على الأسطوري »(1) ؛ و لكننا في المقابل نتساءل مرة أخرى :

هل نجح عمران في وأد الموت عن طريق الاتكاء على النسق الأسطوري ؟

لم يبخل عمران على زمن الخصوبة بالمعنى ، حيث حاول أن يجعل هذا الزمن أسطوريا قادرا على خلق الوجود المتميز حيث :

« الوقت يجمع أعضاءه المتكسّرة

الوقت ينهض من وقته

الوقت يصعد »(2)

إنه" **الزمن– الحسن**" كما يسميه الشاعر ، الزمن الذي تكوّن بفعل الأصوات المتحركة عبر الماء والنار :

« يدخل صوتينا ماء مختنق

تابوت غيوم »(3)

وفي قوله :

« و تدخل صوتينا نار تبتلع الدم و الموت

و تبتلع النهر

و تبتلع الليل

و تنهش لحم الوقت الميت

و تغسل فيها بالبحر النابت

بين الريحان الأخضر »(4)

---

(1) محمد لطفي اليوسفي : كتاب المتاهات و التلاشي في النقد و الشعر ، ص105.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص56.

(3) م.ن ، ص 52.

(4) م.ن ، ص ص53– 54.

إنها قوى التغيير القادرة على إخصاب اللحظة الحاضرة ، و إكسابها صفة تستعصي على الزمن العقيم الأصفر و خاصة إذ تتشبّث بصور الخضرة و الحركة و التجدّد للماء و النار ؛ هذا على مستوى الموت (المتخيل الأسطوري) *.

أما في **الموت الثاني** و الذي سميناه بالموت (**الحضاري/ الواقعي**) فتتهاوى لحظة الخصب هذه ليحلّ محلها الضياع و الخوف من الموت ، الذي يتسربل إلى أحاسيس و أخيلة الشاعر ؛ لتجيء نظرته إلى الموت فجائعية تشي بحالة الضياع و الانحدار المريعة.

في هذا الموت يستعصي الواقع على الانبعاث و التجدّد ، لتدرك الذات الشاعرة بأن لحظة الخصب التي غنّى لها و تغنّى بها الشاعر لم تتمخض إلا عن عقم جديد ، أو موت جديد ، و لهذا يُكذِّب الشاعر الولادة الجديدة و لحظة المخاض التى حلم بها في مرات عديدة حين يقول :

« يسقط الضوء عليها

يا خجلتي ! تكذب العين

الفمُ

الأذن

يكذب الوجع الصارخ

يا خجلة الغناء »(1)

ليعود الشاعر إلى صوته المأساوي الواقعي بعيدا عن وهج الأسطوري و رموزه حين يعلن عن تخليه عن لحظات الحلم بالولادة الجديدة :

« الحزن منهمر

الرعب منهمر

ألموت منهمر

من ينقد الأحفاد ؟ »(2)

لقد انتقل الشاعر – من خلال هذا الموت – من مرحلة البعث و البحث عن رموز الخلاص إلى مرحلة انكسار الحلم ؛ أو بالأحرى انتقال الرؤيا الشعرية من فضاء الموت المُتخيَّل الذي يكون فيه

(*) بالإمكان اكتشاف صور الخضرة و الحركة والتجدد عبر تتبع حركية لماء و النار ، و وأدهما لصور الثبات والجذب والموت.

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص 23- 24.

(2) م.ن ، ص24.

الموت قوة فداء و وسيلة خلاص ، إلى فضاء الموت الواقعي الذي تشعر من خلاله الذات الشاعرة بأنها تواجه مشكلة حضارية.

أكبر ما يؤلم الشاعر مقولة الموت في الحياة ، حيث الدمار و الخمود و مظاهر الموت و الفناء التي تسود الحياة و عناصرها و أفرادها بالرغم من وجودها الفيزيائي [كونها حية] ؛ و مظاهر هذا الموت كثيرة « فهو يتمثل في الشعب الميّت الشعور ، و في الإنسان اللا مبالي بما حوله ، و في الأمة الخالدة التي أضاعت كرامتها ، و في الرضا بالشقاء مع إمكان الوصول إلى السعادة ... هذه كلها مظاهر لا حياة فيها بل إنها تدلّ جميعا على موت أصحابها ، على الرغم من أنهم أحياء »(1) ، إنه عصر الرعب و الشاعر فيه مجبر على قول الحقيقة ، حقيقة العقم و اليباس.

فالحضارة حضارة موت ، و الشاعر فيها يحاول رسم بُعدي الموت الزمني و الشعري من خلال تصوير مقتل الروح و بقاء الجسد المادي ، في زمن تلاشت فيه كل القيم ، و تبدّدت الطمأنينة والسكينة ، لم لا و هو زمن الحديد و الإسمنت و منتجات الحضارة القاتلة ، هذه الحضارة التي أتت على كلّ مظاهر الجمال والحرية :

« يدخل مثل غمامة خذلتها الريح
و ما فوق رأسه سماء
بلى ،
فوق رأسه سقف حديد و إسمنت
تصالب قضبانٍ
أرقامٍ ،
مربعات
بلى ،
فوق رأسه ما يكسر قامة العاصفة
ما يغتال المطر
ما يذبح حنجرة الشمس »(2)

هكذا يدخل الشاعر إلى هذا الوطن الذي ينعته بالمقبرة الكبرى ؛ إنه وطن مثقل بالهزائم ، موتاه صامتون يستلقون في هذه المقبرة :

(1) أحمد بكري عصلة : الموت في الشعر العربي الحديث ، ص280.
(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص67.

« الجليد يسترخي . هياكل انهدت ، تفسخت

في جثة الأرض . هياكل انبتت في

لحمها أعمدة صبت على أذرعها مدائن ،

ممالك (...) و موتاه

ينامون بلا حزن ، بغير غبطة »(1)

إنه انسحاق الروح و موتها في زمن الحضارة و آلاتها الطاحنة لكلّ القيم ، و بقاء الجسد كريشة في مهب الريح.

لقد استعمل عمران (**الجليد**) ليعبّر عن موت الروح ، و استعمل الإسمنت و الحديد للدلالة على موت الطبيعة ، فألغى بذلك السماء و الخضرة ليدلّ على موت الطبيعة باعتبارها مصدر العطاء والتجدّد و انطلاق الروح ، لقد قتل الطبيعة و دفنها :

« بي برودة مقبرة غائبة في الجليد »(2)

وما تلك الهياكل التي انهدت و تفسّخت في جثة الأرض سوى دليل على موت العلاقات الإنسانية نتيجة للّهث وراء معطيات الحضارة ، و موت العلاقة الحميمية بين الإنسان و الأرض من خلال موت معنى الأرض ؛ و ها هي :

« معدات الأرض تطحن الأحلام

و الأعمار

و الأسماء

تهضم الأعمار

و الأسماء

و الأحلام »(3)

هكذا أحس الشاعر فجيعة الحضارة الزمانية فنعى الروح ، فكل شيء كما يقول وليد مشوّح يوحي بالموت منذ البداية ، إنها راهنية العصر ، ضريبته التي تقضي بمواجهة الموت في كل منعطف من منعطفات دروب الحياة (4).

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص68 ، (ما بين قوسين حذف خاص).

(2) م.ن ، ص68.

(3) م.ن ، ص69.

(4) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص ص213- 214 (بتصرّف).

وكذلك يصوّر الشاعر موت المكان ، من خلال سقوط بغداد عاصمة الخلافة العربية « آنذاك » وعندما تسقط العاصمة يسقط الوجود في نظر الشاعر ، فيموت كل شيء إذ تتوحّد ميتة المكان بميتة الزمان من خلال رمز تاريخي تمثله في المجموعة قصيدة « بغداد » مثلا.

والشاعر هنا كالمسيح يحمل الحقيقة صليبا و يمضي على طريق الجلجلة * و حقيقته موت القيم وانحدار المفهومات ، و بداية عصر « الطاعون الوجودي » الذي بدأ يمحو الماضي و يحفر حفائر الحاضر ليلغي المستقبل(1) :

« (كلوا جسدي ميتا

أفلتوا كلاب صيدكم على كلماتي

الوقت ضيق

و أنا آت لأتكلم)

جلجلتي أعرفها

و خشب الصليب

و أعرف المسمار و العلامه

و إنني بلا قيامه »(2)

وما نفي القيامة إلا تأكيد واضح على فشل القيمة التجديدية في صيغة البعث والقيامة ؛ و التي كان سداها القلق الذهني والروحي والنفسي ، ومادها الأولية الخيال (وعليه وسمنا الموت الأول بالمتخيل) وترميز الأسطورة ، خروجا من مرحلة البحث عن رموز الانبعاث ؛ و التي يمثلها المسيح هنا نافيا عنه القيامة التي لن يعود بعدها أبدا.

وأمام هذا الفشل يجنح النص نحو تجسيد يقينية الموت مرغما ، فتتعدّد مفاهيمه– و هي قيمة تحويلية تفرضها تقنية المشهد شعريا– كلّما تعقدت سبل الحياة « و هكذا ابتعد الشاعر عن أسس التعريف الرئيس للموت" الفيزيولوجي" ليصنع جدلية فلسفية عقلية للموت "المعنوي" ، و يتزاح شيئا فشيئا عن المعنى الشمولي إلى المعنى الجزئي ، إذ يضعنا الشاعر أمام المفهومات الرئيسية له ، فنصل إلى قناعة تقول بميتات أخرى مثل : الموت العاطفي ، الموت الوجداني ، الموت الجنسي و الموت"

(*) جبل المسيح : أو الجبل الذي آوى إليه المسيح مع بعض تلامذته...

(1) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص491.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص108.

الإيديولوجي" ، الموت القيمي ، موت الزمان ، موت المكان ، موت الطبيعة ، موت الشعور ، موت العقل ، موت الحقيقة ، موت المفهومات (المتوارثة) ، موت المنطق ، موت اللذة ...إلخ »(1).

لقد عاش عمران صراعا حادا بين الحياة و الموت ، إذ نراه في هذا الصراع ينذر بتهدّم الإنسان وموته و سقوطه أمام ما يجري من أحداث مرعبة في المنظومة الاجتماعية ، جعلته يتلمّس صور العدم بدءا من تهدّم الإنسانية و موتها ، و اندحار الوطن و سقوطه ، وصولا إلى عناصر خارجية تشكّل بالنسبة للشاعر الملجأ الأخير للبراءة و الفطرية والطفولة ، فإذا ما أصابها هي الأخرى الدمار فكيف سيكون مآل الإنسان الهارب و المحتمي بها من هول فجائع العصر؟

ولهذا لا يتوانى الشاعر في تصوير معاني الموت لديه ، وفق ما يراه مؤلما جاعلا من المتلقي يحس بأن الموت ينبسط على كلّ شيء ؛ على الوطن حيث يصرخ :

« موغل موته في البلاد التي ابتذل الموت فيها
في الرصاص الأليف يدغدغ أعضاءها
و الشظايا الأليفة
في الدماء الوريفة... »(2)

هي البلاد التي رحلت و غابت في الطّمي ، يتلمّس عبر الفجيعة ألوانها فتتبدى له في صورة :

« ... طفل بلا عنق »(3)

يصورها في صور غرائبية على :

« هيئة امرأة إحدى ساقيها في دم
الهنود الحمر و الثانية في الذهب الأسود
و بينهما و عليهما يتسلّق الجوع في
هيئة عيون مصلوبة على أخشاب
من شبق. »(4)

هي صور الفجيعة و الموت كما يقدّمها ، أو كما يرسمها عمران :

« حيث الفجيعة أسلاك مكهربة
و مصراعا قتل مصفح

---

(1) وليد مشوّح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص327.
(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص93.
(3) م.ن ، ص95.
(4) م.ن ، ص94.

و القفل دولار

يدار به بئر نفط »(1)

فلا أحد يعرف ، أو يرى ما يراه الشاعر :

« يعرف أنّ زمانا من الموت آت

زمانا من الدم آت

زمانا من الرعب آت

و يعرف كيف الفجيعة تدخل ما بين عينيه و الضوء

بين أصابعه و الحذاء »(2)

وعلى صعيد آخر يصوّر الشاعر الموت في أقسى صوره ، عندما تمتدّ أصابعه إلى الطبيعة التي طالما احتمى بها الشاعر كبديل لنسق يقينية الموت ، فأخلد إليها ، و لكننا نكتشف بأنها بديل واه لا يملك القدرة على الوقوف في وجه سواد العصور كما يقول الشاعر متسائلا :

« (يا خضرة العصور ، ما الزمن الذي

يستغرقه الفرح ؟) »(3)

لقد كان الفرح حقلا يسكنه الزرع ، و العصافير ، و لكن الخوف استوطنه ، فالعصفور الذي يموت والشجرة التي تيبس ، و الزهرة التي تذبل ، و الحديقة التي تقتلعها العواصف ، و القصب الذي كتب الشاعر مرثيته ، كلها معالم تشير إلى أن « زوال هذه الأشياء يخربط عالم الباقي بقدر ما كان الأخير [الشاعر] يؤنسنها و يؤسسها في عالمه »(4) ، لنكتشف فضاعة الموت في الآخر أو بالآخر الذي يمثل الطبيعة هنا ، فموت الطبيعة يعني موت الوجود الإنساني ، و عندما يموت الوجود يتحوّل الكون إلى عدم :

« أعترف الآن :

زمان يابس آت ، و هذي

علامة :

تبتلع الصحراء البحر يموت الماء

تبتلع المدن الأشجار يموت الظل

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص99.

(2) م.ن ، ص100.

(3) م.ن ، ص112.

(4) فؤاد رفقة : الشعر و الموت ، دار النهار للنشر– بيروت ، 1973 ، ص48.

يبتلع دخان الأرض الأقمار

يموت الضوء ... »(1)

ولعل قصيدة " **أنا الذي رأيت** " التي جاءت في آخر المجموعة لتكوّن بذلك البيان الشعري المعبّر عن القلق الذي يعتري الشاعر في مواجهة المصير الذي ستؤول إليه الحضارة ، حيث الموت يتخطّف الحلم في الوطن و يفترسه ، و يحوّل العلاقات الإنسانية عن أهدافها السامية ، و هي قصيدة تتوفر على قلق عام ، يولّد مسؤولية عظمى اتجاه مصير الإنسان في الماضي و الحاضر و المستقبل.

ولهذا يقف الشاعر كدليل لينذر لا ليبشّر ، ليكتب تفاصيل الموت و الرعب و الدمار والمجازر التي تمتدّ ، تقترب إلى الإنسان و الأشياء منذ البداية :

« أنا الذي رأيت

أخبركم أن الجسور ضيقة

و أن من يسقط لا ينقده أحد

طوبى لمن يعبر في هذي العصور المغلقة »(2)

لتأتي القصيدة على شكل اعترافات مشهديّة ، يلجأ الشاعر من خلالها إلى إفراغ الموت على قيم وبدائل كان يرى فيها المقامات الأكثر إشراقا للذات الإنسانية ، ولكنها تؤول إلى خراب جراء الخراب السائد في العالم ، فالزمان المومس هو الذي يقتل الحب و ملامحه :

« العينان حجران ، و الفم انفتاح

شفتين من مساحيق ، الكلام

جثث معطره »(3)

والزمان العاقر هو المسؤول عن موت المتع التي تميل إلى التصنّع و الآلية و علامته :

« يسقط الرجل في المرأة كما الحجر في بئر/

المرأة قعر يتهرأ من حبوب منع الحمل/

الرجل حانوت عقاقير متنقل/ و مكان

القلب آلة تضخ قيحا نتنا/ مكان

أعضاء الذكورة و الأنوثة أشياء

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص114- 115 ، (والأمثلة كثيرة على موت الطبيعة...) .

(2) م.ن ، ص109.

(3) م.ن ، ص114.

تمتلئ و تتفرغ بمني اصطناعي »(1)

والزمان اليابس هو المسؤول عن موت الطبيعة ، كما أن الزمان المغلق آفة الحرية حيث :

« يقتل من يآخي

عينيه بالشمس و بالهواء

و من يرى غير الذي ترى السماء

و من يزيح سقفه

ليهطل الفضاء »(2)

هكذا و في كل مرّة يُميت الشاعر قيمة من القيم التي يحبها ليحيلنا مباشرة على فضاعة الموقف من جهة ، و ليؤسس من جهة أخرى لمعنى جديد من معاني الموت ماتحا الرؤيا الشعرية بحركية صراعية درامية ، كانت إحدى مسببات الشعرية فيما أرى.

لقد « ظلت الموضوعة قلقة في ثنيات إبداع الشاعر ، موحية بالقلق الذي يعصف بنفسه من الداخل ، إنها موضوعة متحولة غير ثابتة في نفسه »(3) يغذيها الشاعر من رعافه و قلقه ، و هو قلق يقوم أساسا على الكشف و المعرفة و التغيير كما يرى وليد مشوّح ؛ إذ يُعنى « بالكشف ، كشف الغموض عن جوهر الذات بنفض الغبار الذي تركه الواقع عليها ، و المعرفة ، معرفة الحقيقة الكامنة في صراعات الذات مع الوجود ، لتأكيد هوية تواجد « الوجود » في هذه الذات ، و التغيير ، تغيير الممكن القائم لبلوغ الممكن المنشود ، و الذي أضحى مطمح الذات »(4).

هذه فلسفة الشاعر ، و هذه إشكالية الموت لديه ، يحرّكها وفق ما يراه ملائما لدفع أحاسيسنا مرة نحو ملامسة عوالم الحلم عن طريق اتّكال الذات الشاعرة على قوى خارجية خارقة أسطورية بعيدا عن الواقع و عن الحقيقة ، أملا في جعل الموت (المُتخيَّل) طريقا لعودة جديدة ، و لقيامة جديدة ، و لثورة جديدة ، و مرة أخرى نراه يغلق أبواب الحلم ، لتغدو الأشياء في مأزق تحت سطوة الموت (الواقعي) أين تُسقط القيم و يتشظى المجتمع ، و يضيع الوطن ، و تختلط المفاهيم.

عندها و فقط يُعلن الشاعر موت كل شيء ، فهو الذي رأى ما لا يرى و أبصر عنف الموت والقتل حتى غشيت عيناه ، فالإحساس بمرارة و مجانية التجربة الإنسانية « و هذا الوجدان المنبعث من شدة الإحساس بالقصامة و البرهة العابرة السريعة الارتحال ، و ترقّب الموت و هو يوشك على

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص114.

(2) م.ن ، ص ص115- 116.

(3) وليد مشوّح: الموت في الشعر السوري العربي المعاصر ، ص127.

(4) م.ن ، ص ص 154- 155.

الإنسان « كانخطاف الباشق » ، كل هذا القلق و هذا التمزق هو من أهم الموضوعات الأشد مركزية في الشعر المعاصر»(1) ، لتبقى التجربة الشعرية الأداة الأكثر أهمية في مواجهة الموت ، ما دام الكائن قد أدرك فناءه ؛ و لهذا نراه ممثلا في صوت الشاعر « يرتمي في أحضان تجربة العالم ليعيش حياته كانفتاح و تحلّل من قيود العقل المنطقي ، و معنى هذا أنه يكتشف في أرضية العبث الكوني أفقا لاختبار طاقته على استعادة الخلود ، باعتباره اقتناصا للحظة الهناء المتسارع »(2).

هذا ما تحاول الرؤيا الشعرية أن تقدّمه على مستوى موضوعة الموت من خلال الانفتاح على تعددية المفاهيم ، و أنسنة الموضوعة بجعلها تنمو في إطار الحقيقة الإنسانية ، و تحريكها بجعلها الحامل الأكثر تأثيرا في شعرية القصيدة عند عمران .

لقد حاولنا في هذا الجزء من البحث استكناه الأوجه الباطنية للرؤيا الشعرية عند محمد عمران والتي انطلقت- كما نرى- من جهد ملحوظ في إخفاء أهم الأسس التي تبنى عليها (صوفية/رمزية/أسطورية) ، وهي أسس مطمورة أوكلت مهمة حضورها لثنائيات حيوية فاعلة (النبوءة- الحلم ، الجسد- الأنثى ، القلق- الموت) ، تداخلت وتحاورت دون أن تتصارع بشكل ضدي.

فالرؤيا الشعرية كما نتغياها ليست جنسا أدبيا ، بل هي نظام لعلاقات البنية الفنية ، نظام ينتقل بالتجربة الشعرية من مرحلة الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تميّزت باتجاهها التقدمي من حيث الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي ، إلى مرحلة الرؤيا الحديثة للشعر ، التي تعايش القصيدة كتجربة كيانية شاملة لأعمق عناصر التوتر بكافة جزئيات حياة الشاعر ، وبكافة ما تتضمنه هذه الحياة من عناصر أخرى غير الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي (3) ، ويمكن القول هنا إن الرؤيا الشعرية الحداثية عند عمران كانت طريقا مهما في تغيّر النظر إلى المواضيع عنده ؛ حيث لم تعد موضوعات الحب و الموت و الوطن و الحزن و القلق و الحلم و الرؤيا مجرّد موضوعات فقط ، وإنما هي كذلك مستوى من مستويات القصيدة و عنصر من عناصر البناء الفني.

فرؤيا الشعر تعتمد على ترجمة النظر الخارجي إلى واقع نفسي داخلي و التماهي بخطابات مختلفة والتشرّب من جمالياتها الخاصة و التقرّب بها إلى روح الشعر المتعدّد العوالم ... وعليه نقول بأن القصيدة الحداثية عند عمران قصيدة تحمل رؤيا خاصة وجديدة داخل لغة انشطارها الداخلي وهي بذلك كانت مؤشرا لتغيرات محتملة في الواقع ، لغة جديدة تحاول أن تسمي واقعا جديدا.

---

(1) يوسف سامي اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، ص27.

(2) عبد العزيز بومسهولي : الشعر• الوجود و الزمان ، ص ص180-181.

(3) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص59.

فشعر محمد عمران لا يُفهم الفهم السوي إلا إذا ارتبط التفسير بطبيعة التجربة الشعرية ، و اتخذ منها منطلقا أساسا يقود إلى معادلة المضمون الشعري بدوافعه الصوفية والسريالية والرمزية ، حيث تمنح الرؤيا الشعرية مفاتيحها الأساسية ، بواسطة كلمات مركزية ذات ثقل خاص في تجربة الشاعر كالحلم والنبوءة ، والجسد والأنثى ، والقلق والموت ، والحب والوطن وغيرها ، والتي لا يتمّ الوقوف على عناصر رؤياه دون استخدامها.

وعليه نصرّ على أن القصيدة الحداثية عند عمران مجموعة من المدخلات و الإحالات الرؤيوية التي يبنى بها النص ، و عليها يقوم موضوعيا وفكريا و نفسيا ، و ينتسج بها فضاء اللغة ، وهي مجموعة من المتباينات التي تقوم على المزج بين الأسطوري أو الصوفي بالتاريخي ، وطقس الحلم السريالي ، و الايدولوجيا... ، ولكن أمرا أساسيا يبقى المعيار الأول للحكم عليها ذلك هو الداخلية الفنية الحية المعروضة عبر قدرات تعبيرية استثنائية وسمناها بالرؤيا الشعرية.

الفصل الثاني

في حداثة البناء الشعري

رأينا كيف تجسدت الرؤيا الشعرية عند محمد عمران في المجموعة قيد الدراسة عبر مضمونات ذات نفس صوفي أسطوري رمزي ، و ما أسهمت به هذه الخطابات المدمجة من إعطاء المضامين حركية و ديناميكية لم نعهدهما ؛ حيث أبانت هذه الرؤيا عن الأهداف الجمالية و الإبداعية عند هذا الشاعر الحداثي ؛ فنظرة الشاعر إلى موضوعاته قد تغيّرت بفعل تغيّر نظرته إلى الأشياء من حوله وعلاقته بها.

لم تعد الأشياء تفرض على الشاعر منطقها و لا ترتيبها و لا أشكالها ، إنّه الوحيد المالك لمفاتيح تشكيلها ؛ « ذلك أنّه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الأيديولوجية أو العقل أو المنطق إنّ حدسه كرؤيا و فعالية و حركة هو الذي يوجّهه و يأخذ بيده »(1) ، و هو في هذا يحاول أن يخلق لنفسه جمالياته الخاصة ، أن يخرج من صوته القديم استجابة لمتطلبات العصر ، و إمكانات الذات وإلحاحاتها ، و بصورة دائمة عليه أن يستجيب لفتوى الكتابة.

الكتابة عند الشاعر الحداثي تقدّم و استمرار ، نفي لكل أنواع الرضوخ لأنماط معينة جاهزة ، أو لخطابات قارة ، الشاعر الحداثي صاحب نظرية يسميها الناقد "علاء الدين عبد المولى" بنظرية إعادة البناء « البروسترويكا » و هو أول مخترع لها من « جهة عدم قناعته بما أنجزه و عدم رضوخه لمغريات الحالة الأخيرة التي وصل إليها »(2).

ولهذا نذرت معظم البنى الشعرية لشعر الحداثة نفسها للانفتاح على سماء المحتمل حين تخلصت من تقريرية البنى السابقة ، و سعت إلى إقامة علاقات جديدة مع العالم و الرؤى المختلفة ، حرصا على ملامسة حرية الإبداع ، و وعي هذا الإبداع لمسؤوليته الوجودية و الفنية المنوطة به ، من خلال إرساء حدود منجز إبداعي مضمون الأصالة و الاستقلال فنيا ، و لا يقدح فيه الاشتراك مع بعض التجارب الموازية ، ما دام هذا النتاج يملك ملامحه المميزة له مما سواه.

الشاعر الحداثي لا يستند إلى فكرة إتباع الجماعي ، و مماشاة السائد و لكنه يؤكد هاهنا على الانتماء إلى وعي الحاجة الإبداعية ، فمن قصيدة إلى أخرى في المجموعة نكتشف المحاولات التجريبية التي حاول من خلالها الشاعر « أن يكون جديدا لا بالقياس إلى العالم المحيط به أو الثوابت الذوقية والكتابية السائدة بل بالقياس حتى إلى نفسه »(3) مبتعدا عن التكرار ، و مجسّدا لتنامي الفاعلية الشعرية.

(1) علي أحمد سعيد (أدونيس) : مقدمة للشعر العربي ، ص125.

(2) نضال بشارة : التجربة الشعرية من الركود إلى التطور بين رؤية الشاعر ورؤية الناقد ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع698 ، تاريخ 2000/2/26 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

(3) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري● دراسة نقدية ، ط1 ، دار الشروق للنشر و التوزيع- الأردن ، 2003 ، ص12.

الشعراء الكبار في كل عصر قلة من المبدعين و أصواهم في تنوّعها ، و خروجها عن المألوف هي التي تشغل الناس ، و تُعطي للشعرية مفهوم الأصالة ، و الشاعر الكبير في جميع العصور هو الذي يرى الشعر فيما يأتي كما يقول المقالح (1) ، مؤكدا على ارتكاز الرؤيا الشعرية للشاعر الحداثي على الأجد القادم ، و على قدرته الذاتية على الكشف و إدراك التغيير ، فلكل عصر إيقاعه و لغته الخاصة وطرائق التعبير المخصوصة (2) ، إننا ونحن أمام هذه المجموعة نجزم بوقوفنا أما شعرية فذّة يقودها **الاختيار الشعري** الصائب للملامح النهائية لأي قصيدة.

ولئن كان التجريب المتواصل ضرورة حتمية ، ولكنها ضرورة وضعت حداثة القصيدة و محدثيها أما تحديات لا يستهان بها ، فلم يكن أمام الشاعر الحداثي أن يقنع نفسه بحتمية التغيير فحسب ، بل كان أمامه « إقناع ذات جمعية متفردة في حرصها على ما تبقى من تصوّر للبنية الذوقية و الجمالية الماضوية من جهة ، و متفرّدة كذلك في طرح المساءلات الحضارية الجوهرية التي أفرزها حتمية هذا الظرف بكل متغيراته السياسية الاجتماعية و الاقتصادية ، و انعكاساها على الحياة اليومية للإنسان العربي »(3) ، فكلّ حركة محسوبة و على كل المستويات ، و المسؤولية جسيمة أمام حملات نقدية مرابطة في ساحة متأججة لقطع أوصال كل تجربة أطلت برأسها على الخارج.

هاهنا يتموقع الهمّ الشعري لشاعرنا ، في محاولة لامتلاك تجربة شعرية قادرة على الصمود وعلى حمل و اختزال المواقف الفكرية و الجمالية للعصر ، تجربة تجدّد الشاعر من الداخل « و تجعل من عمله الشعري أو مجموعة كتاباته الشعرية وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي متجانس و شديد الفعالية »(4) ، ولكن امتلاك هذه التجربة يحتاج إلى تضحيات كبيرة و مواجهات عنيفة ، و مكر فني عميق يبين عن شعرية قادرة على غرس جذورها بشتى الوسائل ، شعرية تجنّد كل ما يمكن تجنيده من تقانات و أدوات للوصول إلى اللحظة المرجوة: (اكتشاف ما لم يعرف بعد).

ولهذا نجده في حالة استنفار قصوى تجاه أدواته و تقاناته يسائلها ويسأل بها ، يغيّرها حتى تكاد كلّ قصيدة « تستقلّ بتشكيلها الخاص النابع من عالمها و تجربتها الخاصة »(5) ، فالمهم هو الإبداع والتأسيس و مواجهة التقريرية ، و المباشرة و الأشكال المسطحة ، التي غطّت على حساسيتنا الشعرية

---

(1) عبد العزيز المقالح : ثلاثيات نقدية ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر– بيروت ، 2000 ، ص23.

(2) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، ص12.

(3) عبد القادر رابحي : النص و التقعيد • دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ،ج1، دار الغرب– وهران ،2003 ،ص41.

(4) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص12.

(5) عز الذين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص37.

وهنا يتحدّد ما سنقوم به في هذا الفصل ، إذ نثير موضوع بنية القصيدة في هذا الجزء من البحث كموجه من موجهات الحداثة الشعرية على مستويات التحوّل و التجريب و الاستكشاف.

1- تحولات الأطر و ضرورات المغايرة:

الانطلاق من التجريبية كما أسلفنا يفرض على الشاعر إنتاج رؤيا جمالية خاصة به ؛ و هي رؤيا تتأسس على الخروج الدائم عن طرق التعبير المستقرة إلى ابتكار طرق جديدة مغايرة ، ذلك أن التجريبية « لا تنهض وفقا لما هو راهن ، و إنما تنهض كتجاوز له ، من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق و أغنى ؛ التجريبية إذا عمل مستمر لتجاوز ما استقرّ و جمد ، و هي تجسيد لإرادة التغيير ورمز الإيمان بالإنسان و قدرته غير المحدودة على صنع المستقبل ، لا وفقا لحاجاته فحسب ، بل وفقا لرغباته أيضا »(1).

ولكنها رؤيا لا تتنصل من الحداثات التاريخية ، كما لا تدّعي السبق و الانكفاء ، ما دام التجديد الشعري الذي تتغياه ليس قفزا في فراغ ، كما أنه ليس وليد ليلة و ضحاها ، و إنما هو موجات متتابعة يشدّ بعضها بعضا كما يرى خليل الموسى(2) ، و لهذا تتشكل القصيدة الحداثية وفقا لمعطيات التجربة الشعرية دون إغفال معطيات خارجية أملتها ساحة التأثير و التأثّر و المثاقفة والترجمة ، و هو ما يضع هذه التجربة في مأزق من جهة دعوتها إلى التجاوز ، و تأثرها بالأصوات والتجارب الأخرى سواء كانت عربية أو غربية.

نشأ صوت الشاعر الحداثي في ظل هواجس التغيير و التطوير و التجريب ؛ سعيا لتقديم النموذج المتفرِّد ، فانتقلت القصيدة من منطقة الخمول إلى منطقة الفاعلية الشعرية ، و انتقل الشاعر من شعر الرؤية إلى شعر الرؤيا ، عن طريق فرضه لقناعاته ، و اختياراته الشعرية على مستويات عديدة ، كان أهمها السعي إلى تطوير البنى الشعرية و بخاصة في مجال التقانات و الأطر التي تقدمها « إذ تعدّدت البنى بتعدّد التجارب ، و أصبح لكلّ قصيدة بنيتها الخاصة و شعريتها الخاصة ، و قوانينها الخاصة وحداثتها الخاصة »(3) ، مما أفضى إلى طواعية شكلية و تنوع كبيرين لم نعهدهما ، حيث أسفر هذا الوضع الشعري الجديد عن ميلاد نماذج متعددة لبنية القصيدة العربية ، كل هذا الثراء الذي تهيأ للشاعر الحديث في مجال التوظيف الشعري جعله يتمتع بحرية كافية في عملية إنتاج البنى الشعرية.

لقد تمرّدت القصيدة الحداثية على الأشكال و الأطر القديمة فهذا أمر لا شكّ فيه ، عندما حاولت خلق بنيتها الخاصة و المخصوصة ، و لكنّه تمرّدٌ حمل الكثير من المعاني على مستوى الوعي المرافق

---

(1) على أحمد سعيد(أدونيس) : زمن الشعر ، ط5 ، دار الفكر للطباعة والنشر- بيروت ، 1986 ، ص148.

(2) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2003 ، ص47.

(3) فيصل صالح القصيري : بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر- الأردن ، 2006 ، ص27.

لحركة الحداثة الشعرية ؛ إذ لا يمكن اعتبارهُ مجرد رد فعل على ما عانته هذه القصيدة من اختناق ضمن الأطر القديمة و كفى ، و لكنه وعي تولّد من أهمية الشّكل في الشعرية العربية الحديثة ؛ و التي وضعت على عاتقها همّ تجاوز الأشكال المسطحة و محاربة التقريرية و المباشرة .

لم تعد القصيدة مجرّد دفقات شعورية تعبّر عن إحساس ذاتي بطريقة غنائية « بل أصبحت بناءا فنيا متماسكا ، يخضع للتخطيط و التصميم ، و يبذل فيه المبدع جهودا مضنية ، و تتداخل مهاراته الإبداعية مع قدراته الذهنية و الفكرية ، و تكتسي جميعا بحالته العاطفية لإنجاز بناء فني متراكب ومعقد »(1).

لقد آن الأوان للبنى الشعرية المسطّحة أن تسحب أذيالها بعيدا عن حقيقة حملها لمضامين عظيمة آن الأوان للأشكال و الأطر أن تعني ، أو بالأحرى أن تدلّ ، إنّها لا تمثل حضورا تزيينيا ، الأشكال هي الحضور الحقيقي للنص ، الحضور المتجسّد العيني ، الذي يجعلنا ندرك مدى تغيّر النص الشعري بوصفه واقعا مرئيا (**réalité visuelle**) « أي تغيّره في شكله أولا ، ثم تغيّره كمساحة مقروءة تقترح علاقات مغايرة للتأثير و التأثّر مع المتلقي »(2) ، مادمنا نؤمن مع "برادلي **a.c. Bradley** " بأن الموضوع يظلّ خارج القصيدة ، فالموضوع « بغداد » مثلا ليس هو قصيدة « بغداد » التي سنراها عند الشاعر ؛ القصة معروفة ، و لكن الإطار الذي حملها يبدو جديدا « القصيدة هي الموضوع إذ يتحد بالشكل »(3).

لا نؤسس هنا لحلقة نقدية جديدة تحاول إحياء طرفي الثنائية التقليدية (مضمون/ شكل) في صراع أطرافها ، و لكن الشكل الذي نعنيه هنا هو **البنية الداخلية للقصيدة** كما وردت عن عز الدين إسماعيل باسم « **المعمارية** » ، و عند نازك الملائكة قبله باسم " **الهيكل**" أو " **الإطار**" ، و هي بنية « تنفصل- بنحو ما- عن الصورة الوزنية و اللغوية لكي تحدّد الطريقة التي يتم بموجبها بناء القصيدة ، ليس فقط على مستوى التطوير الفكري المحض لموضوعها ، و إنما أيضا و خصوصا من وجهة نظر معمارية »(4) ، و هو ما يؤطر له « كلايف بل» في كتابه «**الفن** » واسما إياه " **بالشكل الدّال sinification from** " ، فالشكل في أي فن لابد أن يدلّ على شيء و أن يشير إلى شيء (5).

(1) محمد علي كندي : الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث • السياب و نازك و البياتي ، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة – لبنان ، 2003 ، ص249.

(2) عبد القادر رابحي : النص و التقعيد • دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، ج1 ، ص13.

(3) عادل مصطفى: دلالة الشكل• دراسة في الاستطيقا الشكلية و قراءة في كتاب الفن ، ط1، دار النهضة العربية- بيروت،2001، ص52.

(4) كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار المشرق للطباعة و النشر- لبنان ، 1982 ، ص 361.

(5) م.س ، ص61.

وفي مقابل هذا الوعي بأهمية تطوير التشكيلات البنائية للقصيدة العربية ، ترتفع أصوات لتنادي بضرورة عدم اختصار الحداثة الشعرية في الانعطافة الشكلية وحدها ، فالشكل الجديد مثلا « لا يدل بالضرورة على أن الشعر الذي ينقله جديد حقا ... هذا يقود بدوره إلى التوكيد على أن الجدّة أو الحداثة ليست في الشكل بحدّ ذاته و إنما هي قيمة داخلية في الشعر »(1).

إن أهم منجزات الشعر الجديد – على حد تعبير أحمد بسام ساعي– أنه علّمنا كيف نمارس نقدا على مستوى النقد الغربي ، حين أدخل أصحاب القصيدة الكلية أحدث ظواهر الشعر الغربي إلى الشعر العربي (2) ، و من هنا ساهم الشعر الحداثي و هو يبحث عن أفق مغاير للفعل الشعري في بلورة مفاهيم شعرية و نقدية ، كما ساهم في الانتقال بمفهوم التحديث « من حقل العروض إلى حقل " الخبرة الكيانية في الحياة" »(3) ، فالوزن الشعري لم يعد يمثّل الشرط الأساسي للحقيقة الشعرية الحداثية و المطلوب هو الشعر ، و ليس الفرق في الشكل ، هكذا علّمتنا حداثتنا الشعرية ليس للشكل أهمية في ذاته ، دلالة الشكل هي الأهم.

يتوجّه هذا الجزء من العمل إلى البحث عن أثر فعل التجريب في حداثة النص الشعري على مستوى التشكيلات البنائية للقصيدة عند محمد عمران ؛ فالبحث في بنية القصيدة و توجهاتها المعمارية ، و ما تتطلبه هذه المعمارية من مؤثرات خارجية و مكونات داخلية ، و ما تستعمله من تقانات في سبيل توسّعها الامتدادي هو في الحقيقة اكتناه لأسباب التغيير و دوافعه الجمالية في عمق هذا النص ؛ ذلك أن فعل التجديد يستلزم تغييرا شاملا أفقيا و عموديا في البناء والعبارة و التركيب وفي النظر والرؤيا جميعا ، وعلى الشاعر أن يكون عارفا بما تستلزمه هذه الامتدادات من وحدة عميقة تؤلف بين هذه العناصر ، و أبعاد درامية هي غاية الفن النبيل.

يبدو التجريب واضحا عند عمران من خلال ميله إلى كتابة القصيدة الطويلة ، و هي محاولة لتبني نموذج شعري مختلف تلبية لحاجيات نفسية و فنية ، و قد تزامن هذا **الاختيار** مع تغلغل الفكر الحداثي في الرؤيا و الانجاز الشعري على السواء ؛ إنها القصيدة التي استطاعت أن تعيد النظر بجرأة في مسلمات و في توجهات و أشكال ، تمكّنت بها من اختراق الحدود السابقة التي كانت عليها القصيدة العربية.

---

(1) علي أحمد سعيد (أدونيس) : زمن الشعر ، ص170.

(2) أحمد بسام ساعي : الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه ، ص153.

(3) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث● بنايته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر العربي المعاصر ، ص16.

لقد كانت القصيدة الطويلة الإطار المناسب لسبك تجربة شعرية في مستوى تطلّعات هذا الشاعر البنائية ، كما أنها كانت ضرورة اقتضتها طبيعة المواضيع المتناولة ، امتثالا للرؤيا الشعرية التي لخّصت مواقف الشاعر إزاء الكون و الوطن و الأشياء ، و علاقاتها فيما بينها.

تمخّضت قصائد المجموعة " **أنا الذي رأيت** " عن رؤيا و موقف شمولي « إزاء الكون و الحياة بكلّ مفرداتها ، و ظواهرها المتّسقة أو المتصارعة التي تزجّ الشاعر في جدليات لا حدود لها ، مثل ظاهرة الزمن (الإحساس به أو موته) و ثنائية الحياة والموت ، و إشكالية الجنس و الدين ، و الموقف من المدينة ، بوصفها صدمة حضارية تواجه الشاعر العربي الحديث »(1) ، و هو ما أرعش في نفسه حساسية مغايرة بالواقع ، و وعيا مختلفا للتعامل معه « و كان لابد أن يعكس هذه الحساسية المغايرة وهذا الوعي المختلف من خلال أشكال تعبير أكثر جدة و أكثر طموحا لالتقاط اللحظة الحضارية المعبرة عن عصرنا لا عن أي عصر آخر أتى أو سوف يأتي »(2) ، لكلّ هذه المعطيات الجديدة كانت القصيدة الطويلة مجالا رحبا و خصبا للتعبير.

ولأنّ هذه القصيدة لم تكن محض انفعال بالأحداث والهزّات التي واجهت شاعرنا ، فإن التخطيط الصارم و البناء الفني المتراكب و المعقّد كان من أهم مبررات وجودها ؛ تخفيفا من حدة الغنائية و المباشرة و الاقتراب أكثر فأكثر من أسلوب التناول الدرامي ، و الحق أن القصيدة الطويلة « هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة ، و الإضافة الجديدة بمزيد من الاهتمام في وقتنا الحاضر »(3) ، بعد أن كان شكل القصيدة من حيث الطول أو القصر لا يعني شيئا ذا أهمية خاصة قبل محاولات الرواد في مثل هذا النوع من القصائد.

فلماذا اختار محمد عمران هذا النوع من القصائد في التعبير عن تجربته يا ترى ؟

القصيدة الطويلة قصيدة تنادي بالشكل المفتوح على التنويعات والمعطيات الفنية و الجمالية لأشكال خارجية ؛ و بذلك تزيد من قابلية هذا الشكل على الاحتواء و التمثّل و التطوّر ، و إتاحة فرص التلاقح بين الفن الشعري و الفنون الأخرى المجاورة (كالسرد القصصي و الروائي و الموسيقى والمسرح و الرسم و السينما) (4) ؛ و هو ما يعني أنها واحدة من أهم إنجازات الحداثة الشعرية العربية على مستوى البناء الفني للقصيدة في شكلها الجديد.

(1) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص111.

(2) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، ص491.

(3) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص229.

(4) محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري ، ط1 ، عالم الكتب الحديث ، إربد- عمان ، 2006 ، ص12.

يقدّم هذا الإطار فرصة ثمينة للشاعر لإبراز قدراته ، من حيث إشارته إلى فحولة الشاعر من جهة كما يمنحه فرصة لاستغفال (الأنموذج / المقياس) ، و التلاعب ببعض قوانينه ، إذ لاشك في أن ثورة هذا الشكل المنفتح قد قرّبت الشاعر كثيرا من التحرّر ، و الانتماء الكلي إلى نداء الأعماق الشعري ومنحته حرية التكيّف مع الشكل المناسب المتماهي مع خواص التجربة الشعرية و حساسيتها **(1)**.

وكما يبدو من خلال تحليلنا لقصائد المجموعة ، فإنّ توجّه الشاعر إلى إطار القصيدة الطويلة كان ضرورة اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية ؛ فالمرحلة التي كُتبت فيها مرحلة معقدة فكريا و سياسيا واجتماعيا ، مرحلة متأزمة مزج فيها الشاعر بين الهموم الذاتية و الجماعية ، مما جعل قصائده تتّسم بالتعقيد الفكري و النفسي ؛ فالتجربة لم يعد لها وجه واحد ، بل أكثر من وجه ، و نظرة الشاعر إلى القضايا المصيرية اتسمت بالشمول و الحذر ، فأصبح أكثر دراية بتشابكات الحياة و تعقيداتها جعلته ينادي بأعلى صوته :" **أنا الذي رأيت**" ، ليعرّي هذا الواقع ، ويكشف خفاياه وفق نظرته المأساوية :

« لا أبشركم

إن لي صوت قابلة تسحب الموت ،

إن يدي كفن

و فمي مقبرة ... »(2)

وكما رأينا فإن تعقيدات المواضيع و تشابكاتها كانت وراء تعدّدية المعنى و حركيته في الرؤيا الشعرية للشاعر محمد عمران « حتى صارت الفكرة نفسها التي تمثّل عصب القصيدة ، و تكمن خلف مواقفها وأجزائها المختلفة فكرة بالغة التركيب و التعقيد في ذاتها ، لأنها هي ذاتها فكرة ذات طبيعة درامية »**(3)** ؛ فموضوعة الموت عند هذا الشاعر مثلا قد اتخذت تعددية مفهومية ، جعلت من الموت يأخذ شكل الباعث على فعل الحياة في مرة ، و يأخذ شكل المانع في أخرى ، فهناك الموت المتخيّل الذي يُرتجى من وراءه عودة الحياة ، و هناك الموت الحضاري الذي أتى على كل شيء ، على الوطن ، و القيم ، و المدينة ، و الحب و العلاقات الإنسانية ... ، لقد سلك الشاعر بهذه الموضوعة أكثر من طريق و زاوية و مفهوم فعبّر عن تناقضات الحياة حقا ، و كذلك الأمر بالنسبة إلى صورة المرأة و الحلم في نصه.

---

(1) محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري ، ص12.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص121.

(3) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص230.

وهو ما يعطينا الحق في تأوّل السبب الجوهري في اختيار القصيدة الطويلة كإمكانية تعبيرية من بين مجموعة من الإمكانات المتاحة أمام الشاعر ؛ هكذا كان إطار القصيدة الطويلة هو الإطار الأكثر ملائمة لإجراء التناقضات و التشابكات بين أطراف التجربة ، فهي القادرة على احتواء هذا الكم الهائل من المشاحنات و التقابلات ، و بهذا يدخل التعقيد كعنصر أساسي في طبيعة العمل الشعري الضخم أو القصيدة الطويلة ، في حين أن البساطة و التحدّد في العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية(1).

كما نشير هنا إلى إغفال العلاقة بين الطول في الأعمال الفنية و التعقيد والتشابك من طرف النقاد « و يمكن الانتهاء في ذلك إلى قاعدة عامة هي أن السطر الواحد من الشعر ، أو القطعة الواحدة تتهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري طويل ، و معنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه في الحيّز المحدّد ، و ليس الطول في ذاته هو الذي يُشعر بالتعقيد أو يبعث عليه ، و لكن كلّ قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء و المعنى بسبب علاقته بالكل »(2) ، و الأمر ينطبق على أي سطر أو قطعة نختارها من المجموعة ، و خاصة قصيدة " **الدخول بين الوردة و الدم** " وهي قصيدة طويلة ذات بناء مقطعي يقول الشاعر في أصغر مقاطعها :

« بين رأسي و بين التدلي على الحبل
فسحة نضج السنابل
(يا شمس قيظك)
يومئ لي الحقل: لم يروني مطر
و السنابل تخفض أعناقها في اعتذار
... هي المقصلة »(3)

وهي قطعة جميلة و لكنّها تبدو في حاجة إلى دلالات تكمّلها ، فهي لا تستطيع حسب تأويلنا لها أن تكون قصيدة قصيرة مكتفية بذاتها ، و لهذا يلزمها الدخول في الكلّ حتى يتاح لها أن تؤدي وظيفتها من خلال اندغامها الدلالي و الإيحائي به ، كي تتخلص من البساطة و العاطفة ذات الاتجاه الواحد كما سنرى فيما بعد ...

فمما لا شك فيه ذلك الأثر العميق الذي تركه طول القصائد في المواضيع عند عمران ، حين منحها فرصة التنوّع ، و الدخول في نسيج واحد برغم تضادها ، و اختلاف مرجعياتها من صوفية

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص212.
(2) م.ن ، ص212.
(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص38.

وأسطورية و رمزية و حتى سريالية ، و لهذا نجد ناقدا مثل حاتم الصكر يُصرّ على دور طول القصيدة في حداثتها و دراميتها عندما يقول « فالطول أو القصر يغيّران طريقة تمثّل القصيدة لموضوعها ، ثمّ تمثيلها له ؛ أي أنّ رؤية الشاعر للموضوع ينالها تغيير كبير استنادا إلى مساحة القصيدة و توسعها وانفتاح لغتها على النثر و جوانب السرد ... »(1) ، فتأتي القصيدة لذلك متفردة في نسجها و غريبة في بنائها.

ليس للطول في حدّ ذاته أهمية ، و كلّ قصيدة جعلت من الطول غايتها الأولى ، وقعت في فخ المطوّلة الشعرية التي تفتقد بلا شك إلى أهم مسببات وجود القصيدة الطويلة « إن القصيدة الطويلة ليست (موضة) أو عملا إضافيا للإنسان يزجي به أوقات فراغه ...»(2) ، و أية قصيدة تقع خارج إطار هذا الشرط فهي مطوّلة و ليست قصيدة طويلة ، لسبب بسيط و واضح هو افتقارها إلى البنية الدرامية * التي أصبحت عاملا حاسما في تحديد هويّة القصيدة الطويلة حيث لا يمكن أن تُبنى إلا على تجربة كبيرة و غنية و متعدّدة الجوانب و الإشكالات (3).

وإلى جانب هذا **التعقيد و التعدّد** التي تفرضه أو تجلبه القصيدة الطويلة إلى بنيتها ، و الذي يُعطي مبرّرا **لشعرية الاختيار** عند شاعرنا ، يمكننا أن نضيف سمات أخرى جعلت من القصيدة الطويلة محطّ اهتمامه ؛ فهي التي منحته رؤية شديدة التفرّد و الخصوصية ، فكانت قصيدته توجها شكليا و بنائيا مغايرا ؛ إيمانا بضرورة تجاوز الانتماء إلى الأغراض الشعرية و الأطر التقليدية للتراث الشعري ، و تأكيدا على أن هذه القصيدة « لا تريد أن تحصر نفسها في مجموعة من الأغراض المتناهية و التي تمثل قيدا صارما على قدرات الشاعر الإبداعية ، و رغبته في الانطلاق إلى أفاق التفرد والارتياد و الابتكار »(4) ، و هو باجتيازه حدود القصيدة العربية القديمة يكون قد انسلخ عنها « في تقنيات الشكل و في الدوافع الفكرية و الشعورية التي دفعت إلى التقنيات الجديدة »(5).

هذا البحث عن التركيب و التشابك و التعقيد الموازي لتعقيدات الحياة و تشابكاها ، كان من أهم الملامح التي جعلت الشاعر يختار هذا النمط البنائي للتعبير عن هذه الرؤى و التوجهات ، وعليه

---

(1) حاتم الصكر: مرايا نرسيس• الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر – لبنان ، 1999 ، ص38.

(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص207.

(*) سنتناول بنية القصيدة الدرامية عند عمران في جزء خاص من البحث.

(3) فيصل صالح القصيري : بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، ص41.

(4) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب– القاهرة ، 1997 ، ص22.

(5) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة • دراسة تحليلية في البنية الفنية و الفكرية ، ط1 ، دار المطبوعات الجامعية– الإسكندرية ، 2007 ، ص806.

يمكن أن نجعل من النزوع إلى الطول في القصيدة الحداثية عند عمران مركز المغايرة الشعرية و محاولة التطوير ؛ و التي نتج عنها تعدّد الأشكال البنائية للقصيدة العربية الحديثة و تنوّعها و ثراء نصوصها.

ففي الوقت الذي يمكن ملاحظة كيف كان الوزن و القافية محط اهتمام قصيدة الرواد ، و كيف يكون الإيقاع مركز هذه المغايرة في المدى اللاحق ، جاءت القصيدة الطويلة لتحتوي كل هذه الإمكانات ، مع التركيز أكثر على استخدام التقانات و التداخلات الأجناسية و استحداث جماليات المثير الشكلي ، لأهداف تأثيرية إيحائية ، مع إتاحة إمكانية مشاركتنا كمتلقين في ملئ الفراغات اكتشاف **شعرية الاختيار** بالنسبة لما تمّ توظيفه من أدوات.

ولعلّ القارئ لقصائد المجموعة ينتابه شعور بتجاوزها لنوع أدبي عايشناه طويلا في شعرنا العربي ألا و هو القصيدة الغنائية ، ما دام الشعر الغنائي « هو ذلك الشعر الذي يتغنى فيه الشاعر عاطفة من العواطف ، فيضمن طائفة من المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع »(1) ؛ فهو صوت الشاعر المتحدّث إلى نفسه عبر التأمّل الوجداني الداخلي ، بغضّ النظر عن أي مستمع أو متلقي محتمل ، لهذا يكون التسطيح و التراكم و النغمية من أهم سماته.

والحق نقول أن الشعر العربي الحديث قد قام « في مبرراته النظرية و منطلقاته على التخفيف من حدّة الغنائية و المباشرة »(2) ، ففي الوقت الذي كانت فيه القصيدة التقليدية تعتمد على الأفقية التعبيرية ، ذات الصوت الغنائي الواحد ، و الأنا المفردة التي تُبنى على المحاكاة للأصوات الطبيعية والمشاعر الطافحة ، جاءت القصيدة الحداثية لتهشّم هذه الأقانيم معلنة رفضها للأفقية ، فتوجهت إلى العمودية (العمق) ، و صالحت في بنيتها بين المتقابلات (**الذات** / **الموضوع** / **الطبيعة**/ **الحرية**/ **الضرورة** ...) ، كما حاولت أن تجمع بين موضوعات ما كانت لتلتقي لولا ضخامة هذا العمل واتساعه أفقيا و عموديا.

كلّ هذا من أجل احتواء الحشد الكبير من الأشياء المحيطة بالشاعر و « التي تعيش في واقع الشاعر النفسي ، و تتجمع و تتضام و يؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ، ليخرج منها عملا شعريا ضخما ، فأنت تجد فيها الخرافة و الأسطورة و الرمز ، كما تجد الحقيقة العلمية ، و إلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة ، و بعبارة أخرى تجد فيها آفاقا فسيحة متعددة من الحياة »(3).

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ص209- 210.

(2) حاتم الصكر : مرايا نرسيس ، ص15.

(3) م.س ، ص214.

ويمكن القول أنّ القصيدة عند عمران إذ تجنح إلى الطول فإنها تحاول الإفادة باقتدار من معطيات وفنون أخرى ، كالفنون الدرامية المسرحية ، و هي فنون تقوم على حضور الحدث المتطوّر المتلاحق ووضوح ملامح الشخصية و مواقفها عبر الصّراع و التّضاد **(1)** ، مما ينتج عنه و بشكل تلقائي تضييقا و انحسارا لمساحة الغنائية في القصيدة ؛ مخلية المجال لصالح عناصر الموجودات الحسية و الأشياء المحيطة بالذات الشاعرة ، و الأصوات الأخرى كي تؤدي دورها في تعدّد الأصوات و الأنوات وتداخلها ماضيا و حاضرا ، بل و مستقبلا.

وفي محاولة لاستيعاب هذه البنية الشعرية الجديدة و الإحاطة بمعماريتها وجدنا أنها بنية شعرية تعبّر عن « نزوع قوي و دائم نحو الاستفادة من الإنجازات الأسلوبية الحديثة ؛ للتغلّب على صعوبة التجربة ، و تعقّد العالم الذي تطمح إلى تجسيده ، و تمثّله بشكل صميمي مما يجعل قانون البنية حركة باتجاه التعقيد لا البساطة ، الغموض لا الوضوح »**(2)**.

وكلّ ذلك خاضع في نهاية المطاف إلى حركة النفس و التدفّق الشعوري المتاح و الممكن الذي يسمح بظهور أنماط شعرية و قصائد متفاوتة الطول ؛ ما يفتح النص على تعدّد القراءات من خلال استقباله لأساليب عديدة و تقانات مختلفة ، لإثراء المناخ الإيحائي و الدلالي للقصيدة ، لتكتسب الشعرية الحداثية تعدّد المعنى ، فأصبح من المحال بلوغ المعنى النهائي لأي شعرية ، خاصة إذا ما حاولنا تأويل القيمة الجمالية لاستخدام الأداة أو التقانة ، أو البحث في شعرية البُنى الجديدة من خلال البحث في دلالة الأشكال الجديدة ، و هو ما قصدناه في بداية حديثنا و سمناه بالشكل الدّال.

فللمتلقي دوره في اكتشاف الطبقات العديدة التي تتألف منها القصيدة ؛ و نحن في دخولنا إلى عالم القصائد الطويلة للمجموعة " **أنا الذي رأيت**" ، نكتشف ذلك المجهود الذي يجب على المتلقي بدله في سبيل مواجهة هذه القصائد ذات المكونات المتمايزة ، حين يكون مجبرا على إعمال « خياله وقدراته الإدراكية لاستحضار واقع يماثلها »**(3)** ؛ فقارئ القصيدة الطويلة عليه أن يتبنى فكرة الاحتمالات و التنوع « و ينظر إليها بحدقته الفنية التي تتغوّر داخل الأشياء ليستطيع أن يكشف غاباتها المجهولة »**(4)** ، ما دامت لا تحمل معنى محددا بل إن معانيها تتخلق في السياق العام ، إنها قصيدة تبتعد عن منطق البعد الواحد ، قصيدة معقدة البناء تجنح إلى **التركيب و التعقيد و الغموض** كعناصر أساسية في طبيعتها.

---

(1) فيصل صالح القصيري : بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، ص35.

(2) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون – الجزائر ، 1991 ، ص155.

(3) محمد عبد المطلب : مصادر إنتاج الشعرية ، مجلة فصول ، م16 ، ع1 ، 1997 ، ص49.

(4) رجاء عيد : لغة الشعر• قراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف– الإسكندرية ، 2003 ، ص178.

ولكن الحقيقة التي لا يمكن تجاهلها هي أنّ الطول ليس السبب المباشر في إحساس القارئ بالتعقيد و تعددية المعنى ، و لكن تعدّد المقاطع و تداخل الأصوات و المستويات في هذه القصيدة واعتمادها على التقانة ، و الجهد و الدراية بمستلزمات التحديث و شروطه هي القوانين التي « عليها جريان شعرية الكلام ، فلا تتشكل القصيدة اتفاقا و بختا ، بل تتّبع إستراتيجية بموجبها يضعنا النص في حضرة الشعر ، و هو يفكر في ذاته فيما هو ينهض و يكون »(1).

الآن أدركنا قيمة التوجه إلى الطول في القصيدة عند عمران ، و هي قيمة تجريبية لها ما تؤديه على مستوى شعرية هذه القصيدة ، لقد كانت وعيا جماليا تحوّليا أدرك من خلاله الشاعر ضرورات التغيير التي تحتاجها القصيدة العربية ، من توظيف للتقانات و الأدوات و تغيير للأشكال و البنى والهياكل في مسيرة حداثتها ، خروجا من عصور الغنائية إلى التنويعات الدرامية بوصفها غاية الفن النبيل ، و أفضل مناخ للتعبير عن الواقع العربي للإنسان العربي الذي تعرّض للاقتلاع من تاريخه وجذوره و حضارته.

الشاعر هنا لا يستظلّ بظلّ الشعر كما كان يفعل في غنائياته ، و تشجيباته التي يعلو فيها الأيديولوجي على الفني « بل يهبه من المعارف ما يمدّه بناره و لهبه ... يكفي أن ننظر في النصوص لنجدها محكومة من الداخل بالقانون ذاته ، أعني تحويل الكتابة إلى استراتيجية تستند إلى عقل مدبر عارف بخبايا الكلام و مستلزمات الشعر و الحداثة »(2).

وقد تزامن هذا التحوّل أو الانتقال مع تعميق اختيار الحداثة ، فالقصيدة الطويلة استطاعت بحق إعادة النظر بجرأة في مسلمات و في توجهات و أشكال ، و تمكّنت بواسطتها من اختراق الحدود السابقة التي كانت عليها القصيدة العربية ، تفعيلا لشعريتها الخاصة التي يكون فيها المتلقي طرفا مسؤولا.

فلا شكّ أن الهيكل كما تقول نازك الملائكة « هو أهم عناصر القصيدة و أكثرها تأثيرا فيها ووظيفته الكبرى أن يوحّدها ، و يمنعها من الانتشار و الانفلات و يلمّها داخل حاشية متميزة »(3) وعلينا أن لا نغفل توجهات هذا الهيكل الذي شكّل في تاريخ شعريتنا الحداثية ما يمكن تسميته مع باختين **بالعنصر المتعالي على الأعمال** « و المكون للعبة الأدبية التي ستسمى قصد الإيجاز بالأشكال مثلا: الضوابط البلاغية ، التقنيات السردية ، البنيات الشعرية...إلخ ، و يوجد [حسبه] تاريخ

(1) مجموعة من المؤلفين : في الشعر المغربي المعاصر• دورة أحمد المجاطي الأكاديمية ، ط1، دار توبقال- المغرب ، 2003 ، ص57.
(2) م.ن ، ص57.
(3) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ط6 ، دار العلم للملايين ، بيروت- لبنان ، مارس 1981 ، ص263.

الأشكال الأدبية مثل كل الأشكال الجمالية و جميع التقنيات لسبب واحد هو أن هذه الأشكال تستمر و تتغير عبر العصور »(1).

وعلى هذا الأساس كان اختيارنا لهيكل القصيدة و نزوعه إلى الطول كأحد أهمّ مظاهر التجديد والشعرية في القصيدة الحداثية عند عمران ، و لكنّنا لا ننفي وجود مظاهر أخرى أكثر جذرية وعمقا تكمن وراء هذا المظهر الشكلي ، و التي تتمثل في لغة القصيدة ، و علاقتها بالفنون الأخرى والأدوات والآليات التي استعارتها من هذه الفنون ، و تحوّلها تدريجيا من البنية الغنائية إلى البنية الدرامية نتيجة لعلاقة التفاعل بينها و بين الفنون الدرامية ، و هو محور حديثنا فيما سيأتي من البحث عندما سنتناول بنية القصيدة الطويلة ذات التوجه الدرامي عند محمد عمران من خلال نموذج تطبيقي.

2- النزوع الدرامي في القصيدة الطويلة الحديثة :

يجمع نقاد الحداثة على أن الدراما لصيقة بجوهر الشعر ، و على أن الشعر الحداثي درامي في مراميه حتى و إن انبثق الشعر في أصوله من الغناء ، و عليه كانت القصيدة الحداثية ذات نزوع غنائي في جوهرها ، و لكنّها توجهت نحو الدرامية و الموضوعية باعتبار « أن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى مستوى التعبير الدرامي »(2) و تهفو إليه ؛ ما دام « التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي »(3) ، و غاية الفن النبيل و مطمحه.

ولعل من أهم الخطوات المؤدية إلى التعرّف على الدرامية المتوخاة في المجموعة قيد الدراسة هي التمييز بينها و بين الشاعرية (الغنائية المحض) من جهة ، و البحث عن متطلباتها و عناصرها التي توجدها من جهة أخرى ؛ مع اكتناه رد الفعل المنصبّ في القارئ و المتولد عنها (الدرامية) في القصيدة .

فإذا كانت الشاعرية الغنائية أو الشعر المحض هي القوى النفسية في استرخائها ، أو قُل هي الروح في استسلامه و رصانته و مهادنته ، فإن الدرامية صراع إرادات و تضارب قوى ذات مصالح متباينة هي حالة الاستفزاز ، و النزوع نحو الفاعلية الحاملة للمصير ، فالصراع في الأولى مبني على التناقض أو على الإحساس بالأزمة ؛ إذ يكاد يكون محذوفا ، بينما تسعى الدرامية إلى أن تكون التناقض القائم بين الخصوصيات و الإنكار المتبادل بين الإرادات المتضاربة ، و المصالح المتعارضة و الأهواء المتنافرة ولهذا كانت الدرامية أقدر على تصوير النفس في علاقتها بمجمل شرطها الوجودي المعاش ، ففي

(1) يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج1 ، ط1 ، دار توبقال للنشر- المغرب ، 2006 ، ص34.
(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص239.
(3) م.ن ، ص239.

الأولى تسترخي القوى الداخلية معلنة مهادنة (الخارج- الآخر) ، بينما تبدي في الثانية (الدرامية) نشاطا و فاعلية تجاهه (1).

ويمكن إيجاز الفروق الأهم بين الدرامية و الشاعرية في :

- تطابق الشعر مع الصورة ، و تطابق الدرامية مع الموقف.

- الشاعرية هي الروح في الصورة ، و الدرامية هي الروح في الموقف.

- الغنائية و الشاعرية الخالصة هي الدرامية منكفئة على الداخل و منغلقة على ذاتها و رافضة للتجسيد.

- العزوف عن الصدام هو جوهر الشاعرية ، بينما نجد أن الدرامية ليست الصدام أو التصادم ، بل هي الفاعلية الصِدامية الكاشفة للمعنى و المحرضة للشعور المقهور ، إنها التناقض الناشط و الهادف إلى إثارة الوعي الباطني عبر تجسيده في شخصيات و فاعليات و حوار متوتّر ، و من هنا كانت الحقيقة الماهوية للدرامية هي أنها تؤسس أنماطا كونية للوجدان ، و تجسد موقفا ذا دلالة انفعالية حاشدة ومكتظة بالتوتر ، و لهذا فإنها تمثل حاجة إنسانية أبدية التكرار (2).

وهو الذي يضع التجربة الشعرية أمام محكّ صعب ، أثناء محاولة الإفادة من جوهر العملية الدرامية و الخروج من الصوت الغنائي و تقاعساته ، لأنه خروج محفوف بالمخاطر باعتبار « الشعر الغنائي في أدبنا أسبق بتقاليده الراسخة من الشعر الدرامي ، و ذخيرته الثقافية في تكوين شعرائنا لها النصيب الأوفى على خلاف الشعر الدرامي »(3) ؛ هذا الأخير الذي لن يمنح مفاتيحه و أسرار نجاحه لكل مريديه ، إذ هو ليس بالفعل الهيِّن الذي تتطاول فيه الأقلام على ما لا تقدر ، و على الشاعر أن يُعدّ عدّته و أن يتسلّح بما يستطيع من أدوات لتحقيق النجاح الدرامي لقصيدته .

كما أنّه مطالب منذ البداية أن يضع عن كاهله ذلك الإرث الهائل من الغنائية لكي يحقق ما يريد « إنّ تحدي الذات هو من أهم التحديات في سبيل إقامة الدرامية »(4) ، و قد أكد شاعرنا على هذا التحدي من خلال اهتمامه بنموذج القصيدة الطويلة كما رأينا بداية ، غير أنّ اتسام القصيدة بالضخامة و الامتداد لا يعني أنّها درامية بالضرورة.

فليس الطول وحده ميزة للعطاء الدرامي ، و كل قصيدة طويلة أو قصيرة تهفو إلى الآليات الدرامية و تعتمدها ، ما عليها إلا أن تؤمن بأنها آليات ليست مقصودة لذاتها ، و إنّما هي في

---

(1) علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، 2003 ، ص15.

(2) م.ن ، ص ص 15- 16.

(3) سعيد شوقي : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية ، ط1 ، إيتراك للطباعة و النشر- القاهرة ، 2001 ، ص356.

(4) م.ن ، ص 356.

جوهرها الشعري آليات تعبيرية و بنائية فنية لا بد من حُسن توظيفها حتى لا تتحوّل القصيدة إلى بناء « سردي مُسطّح يقود إلى الإطالة و تشتيت جهود المبدع في حشد أشلاء مبعثرة ليس بمقدورها النهوض بالتجربة أو دعم بناء القصيدة »(1) ، إنّها آليات لإثراء الأداء الفني و ترقيته ، وكلّما اتسعت مجالاتها و امتدت عبر فصول القصيدة ، تعمّقت العلاقة التعبيرية و ابتعد الشاعر عن المباشرة والسطحية ، فضلا عن قدرتها على الاستيعاب العاطفي على نحو عميق و مركّب ، إذ بحضورها تتعمق العلاقة بين أدوات التعبير البلاغي (تشبيه ، استعارة...) و أدوات التعبير الدرامي الأخرى كما يقول الدارس عزيز لعكايشي (2).

فالدرامية خصصية نصية و ليست غرضا شعريا ، لها شروطها و ضوابطها التي تجعل تحقيق هذا الطابع في عمل شعري شديد الصعوبة بما كان ، ما لم تتوفر في الشاعر قدرة الربط بين عناصر الغنائية وعناصر الدرامية و فق عملية تركيب * منظم « فإذا افتقد الشاعر هذه القدرة تحوّلت القصيدة إلى نظم ، لأن الشاعر هنا هو صانع حكايات قبل أن يكون شاعرا ، و هذا يعني أن قدرته مركبة في تصميم الحدث الدرامي و في خلق المناخ الشعري »(3).

ولكي تظهر ملامح هذه النقلة الفنية الحداثية و تتجسّد أبعادها بصورة أشمل لابد من الإذعان لشروطها و الإتيان بأسبابها و توفير متطلباتها ، **كالحركة** التي تعني الصراع أو التقلّب من موقف إلى موقف مقابل ، و من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين ، و من فكرة إلى وجه آخر للفكرة (4).

وشرط **التفكير الموضعي** الذي يُعدّ من أبرز سمات التفكير الدرامي حتى عندما يكون المعبّر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا « ففي إطار التفكير الدرامي يُدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى و عن العالم الموضعي بعامة ، و إنما هي دائما و مهما كان لها استقلالها ، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات تعيش في عالم موضعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى »(5).

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص241.

(2) عزيز لعكايشي: من عائدات التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة ، مجلة الآداب- جامعة منتوري، قسنطينة،ع7، 2004 ، ص130.

(*) اشتراطنا عملية التركيب هذه (للغنائي مع الدرامي) ، لأن أي طغيان لعناصر الدراما قد يحيل العمل الشعري إلى مسرحية أو قصة ولهذا قلنا من قبل: التخفّف من الغنائية، و ليس وأدها ؛ و حتى لا يخرج العمل عن دائرة الشعري ينبغي ألا يغفل أن منطلقه وعي غنائي لأنه لو تخلى عنه نهائيا ، لتخلى عن مهمته الأساسية و استعاض عنها بمهام أخرى ليست من أغراضه.

(3) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص145.

(4) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص240.

(5) م.ن ، ص240.

وإلى جانب خاصيتي الحركة و التفكير الموضعي نجد خاصية **التجسيد** التي تبتعد بالنص عن التجريد « لأن الدراما أي الحركة لا تتمثل في المعنى أو المغزى ، و إنما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى و مغزى ، أعني في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة ، و من ثمّ كان التفكير الشعري تفكيرا بالأشياء و من خلال الأشياء ، أي تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا »(1).

كما نجد شرط **اكتشاف الفعلية** ؛ و الذي يعد تحوّلا كبيرا من الشعر الغنائي إلى الشعر الدرامي حين يقدّم تصورا جديدا لمعنى الكتابة بالأفعال ، و الشعر الحداثي إذ يشترط بذاته **فعلية** في فضاء محدود ما يلبث أن ينفتح على أفق الفعل الإنساني بما هو أفق الشعر (2) ، فلا غرابة إذا أن يربط نقاد الحداثة الوعي الجمالي فيها بالتجادلية و الدرامية و الكلية ، فالحداثة الشعرية في نهاية المطاف حركة غنائية تتسم بالدرامية ؛ والتي أسهمت بما هي عنصر وعي فكري وجمالي في الآن ذاته في تحقيق النمذجة الفنية و البناء (3).

وعلى المتلقي أن يكون مستعدا لتذوّق التغيّر الذي ستفرضه الاستعانة بتقانات أحدث الفنون وحيلها و بخاصة تقانات الفن الدرامي ، وما يشيع في البناء المسرحي من شخوص و أحداث وفعل وحركة ، وما يفيض من خلالها من حيوية و إثارة (4) ، ففي خضم هذه المغامرة ستتغير مقاييس الجمال ، ومقاييس النظر إليه ، والذي سينعكس على تجربة الشعر وتذوقه ونقده أيضا.

إذا لم يكن التوجه نحو التعبير الدرامي في القصيدة الطويلة عند عمران قفزة في فراغ ، و لكنه كان نتيجة حتمية لما ألحقته حركة الحداثة من ضعف بيِّنٍ « في الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية فترتب على ذلك تبدّل واضح في شعرية النصوص »(5) ، و في طريقة النظر إليها ، فالتجريب المتواصل و الإطلاع على الشعر الغربي و الاستفادة من إنجازات بعض الجماعات الأدبية الغربية في هذا الاتجاه ، هي التي جعلت من القصيدة الحداثية « لحظة كونية ، تتداخل فيها مختلف الأنواع الأدبية نثرا و وزنا ، بثا و حوارا ، غناء و ملحمة و قصة ، و التي تتعانق فيها بالتالي حدوس الفلسفة والعلم و الدين فليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير فحسب ، و إنما هي كذلك شكلا من أشكال الوجود »(6).

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص241.

(2) إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، ص90 وما بعدها.

(3) سعد الدين كليب : وعي الحداثة ، ص77.

(4) محمد علي كندي : الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ، ص250.

(5) حاتم الصكر : مرايا نرسيس ، ص15.

(6) علي أحمد سعيد (أدونيس) : مقدمة للشعر العربي ، ص117.

وهو ما يضعنا أمام مقولات تعصف بمفهوم نقاء النوع ، و دكِّ الحدود الفاصلة بين المسرح والأشكال السردية و الشعر ، و الذي يجعلنا نبحث عن تقنيات السرد في الشعر ، و عن الشعرية في السرد ، و عن الدرامية في الشعر و الرسم ... لتبرز القصيدة الدرامية كشكل جديد يتّخذ من الدرامية ركيزة أساسية في بنائه ، و هي قصيدة « هضمت الكثير من السمات الدرامية كالتوتر والصراع و الحوار و تعدد الأصوات »(1).

التوجه إلى الدرامية مطلب فني فرضته طبيعة التجربة من جهة تخليها عن فكرة نقاء النوع ، كما أنه مطلب حضاري أيضا ، يشي بتعقّد الحياة و تضارب تفاصيلها تحت ضربات الحداثة و التجديد والمطالبة بالتغيير على كل المستويات.

فما كان أمام الشاعر الحداثي إلا أن يبحث عن « وسائل جديدة تعينه على مجاراة روح العصر ومستجداته ، فلجأ إلى الدراما بعد أن وجد فيها القدرة على التعبير عن مشاعره ، مستخدما في ذلك لغة جديدة و بناءا متميزا ، و تفصيلات جوهرية فيها تقلّص و انقباض و حركة و انتشار و انسجام وتناقض و صراع و تحدّ و حوار و سرد و أزمة و عقدة و انفجار و تصاعد و ترقّب ، كل ذلك موجّه نحو هدف محدّد فالدراما اليوم أصبحت شكلا من أشكال التعبير و عملية معرفية و منهجا بواسطته تستطيع ترجمة المفاهيم المجردة إلى تعابير إنسانية »(2) ، و ما على القارئ إلا أن يعيش هذا الفعل أو الوضع داخل القصيدة الدرامية ؛ الذي هو جزء من الحياة ، أو هو الحياة وقد أبانت عن تناقضاتها المعبأة بالتوتر و الصراع في علاقتها بالإنسان وواقعه الاجتماعي و الثقافي.

ليتأكد – لدينا – ذلك البعد الشمولي الكلي للتعبير الشعري الدرامي في القصيدة الحداثية عندما تجمع « بين عالمين عالم القصيدة الشعري ، و عالم الواقع الاجتماعي ، و المقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف ، حد فضائي مجدول و متفجر بالإيحاء »(3) ؛ و هو جمع لن يكون بريئا وصفيا و ناقلا لهذه العوالم ، و لكنه سيعيد تأسيسها و تركيبها مرة أخرى « وفقا لنظام الخيال ثم يمنحهـــ[ا] إيقاعا ، أي أن الشعر في جوهره الأنطولوجي إنما يبدأ من نقطة الجدل مع العالم ، و قد تكمن في هذا البعد فطرته الدرامية »(4).

(1) علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، ص12.

(2) م.ن ، ص13.

(3) يمنى العيد : في معرفة النص ، ط3 ، دار الأفاق الجديدة- بيروت ، 1985 ، ص106.

(4) وليد منير : جدلية اللغة و الحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997 ، ص20.

والشاعر محمد عمران لا يتوانى عن خوض هذه التجربة ، و التأكيد على إخلاصه لها ، بل إنّه يسعى إلى تعميقها و توسيع مداها من قصيدة إلى أخرى ، معتمدا على « التقاط اللحظة المعاصرة كمعرفة و كممارسة ، و إحداث انقلاب شعري عبر استخدام جميع الأشكال الممكنة »(1).

وقد تعدّدت الأبنية الساعية لتحقيق هذا المطلب ؛ نذكر أهمها على الإطلاق في قصائد المجموعة " **أنا الذي رأيت** " ؛ **البنية القصصية (السردية)** ، و البنية **الدرامية– المسرحية** « طبعا ليست قصائد الديوان مسرحيات بالمعنى المعروف و إنما هي محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية كتعدد الأبعاد وجوانب الإضاءة و تعدد الأصوات ، و خلق التيارات و العلاقات الداخلية و الحوار على مستويات مختلفة ، و بعث الحركة في الماضي إمعانا في إضاءة هذا الماضي و تعريته »(2) و خاصة في قصيدة " **بغداد** " التي سنتّخذها نموذجا تطبيقيا للبحث عن عناصر هذا البناء الدرامي.

● **الأنموذج التطبيقي (قصيدة " بغداد"):**

أ – شحنة العنوان و فاعلية المدخل:

من المهم أن نقف عند العنوان بوصفه العتبة الأولى التي تمتلئ بقيم النص كلّها ، ما دام النص الموازي كما يوضّح جيرار جينيت (**gerard genette**) « مدخل له أهميته ، يدفع القارئ إلى حث الخطى والسير قدما نحو اكتشاف عوالم النص الشكلية المعنوية »(3) ، فهو الرسالة الأولى أو العلاقة الأولى التي تصلنا و نتلقاها من هذا العالم ، بصفته آلة لقراءة النص الشعري ، و باعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان ، فالعلاقة تكاملية بينهما ، والصلة بينهما رحمية عضوية.

فدراسة العنوان تمثّل في أهم جوانبها دراسة النص كلّ النص ، فالعنوان هو النص المكثّف ، أو هو نص قصير يختزل نصا طويلا (4) ؛ حيث يشكّل بنية نصية موازية للمتن بالرغم من انتمائه إليه طارحا نفسه كسياج أولي يجب اقتحامه ، ليلغي بذلك مفهوم الحلية ، مادام « العنوان عنصرا موازيا للنص ذا فاعلية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة ، أي الخارج النصي ، و متجاوبا قبل ذلك مع البناء النصي »(5).

نلتقي بالرمز التاريخي منذ عتبة العنوان في القصيدة قيد الدراسة ، و هو عنوان " **بغداد** " الذي بُني على قاعدة ذهبية هي **الاقتصاد الدلالي** ، إذ يتألف من كلمة واحدة و لكنّه في الوقت نفسه

---

(1) إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، ص125.

(2) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ط2 ، دار توبقال للنشر– المغرب ، 2001 ، ص29.

(3) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، ص11.

(4) خليل موسى : قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق ، 2000 ، ص73.

(5) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ● بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، التقليدية ، ط1 ، دار توبقال للنشر– المغرب ، 1989 ، ص113.

يشكّل أحد أبرز المفاتيح و العلامات و الملامح و العلاقات في اللغة الشعرية ، بوصفه مكوّنا رئيسا من مكونات الخطاب الشعري (1) ، إذ يبدو و كأن الشاعر تعمّد وضع القارئ أمام صخب الذاكرة وملايين الذكريات التي يحملها هذا العنوان ، و على كلّ قارئ أن يتخيّر بغداده – إن صح التعبير- ففتنة **التأويل** هنا هي التي ترتفع بالعنوان من المستوى العادي الإفهامي إلى المستوى التأثيري ، و هو يحوّل اللفظة من أداة إيضاحية في اللغة الشائعة إلى آداة في اللغة الشعرية.

وقد تنبّه إلى جماليات هذه القضية خالد محيي الدين البرادعي عندما تساءل عن : أي بغداد نسج الشاعر مطولته في ظلالها ، و كانت عنوانا لقصيدته ؟ هل هي بغداد التي غزاها هولاكو و استباحها كحاضرة للفكر و الفن و الحضارة ؟ أم أنّها بغداد التي سكت عنها الألق و انطفأ بريقها نتيجة انكفاء هذه الأمة و تراجعها ، ليضع المتلقي اسم أي مدينة عربية بدل بغداد (2) ، دالا على الجائحة التي ضربت أمّتنا في عمقها و أصالتها ممثلة في أزهى ما تملك ، وهكذا يكون لكلّ منا بغداده ، أو بالأحرى آلامه التي يراها ممثلة في مدينته أو رمزه الذي يحب في هذه الأمة.

فالعنوان " **بغداد** " مشحون بالضخامة التاريخية كما يعبّر عن ذلك ريفاتير (3) لأنه يحمل عبئا تاريخيا عظيما على كاهله ، و ينطوي على تأملات فكرية و أيديولوجية و سياسية و إنسانية ترسبت في ذاكرته [العنوان] ، مستندا إلى التوتّر الفكري و التصاعد الدرامي الحركي الذي يثيره في المتلقي الحامل أيضا لذكريات مليئة بالخوف و الرعب و الخيانة و الحرب و اللجوء ؛ كما يتجلى من خلال المتن (النص) ؛ الذي تتكرّر فيه كلمة (بغداد) مرات عديدة مولدة إيقاعا من الألم و الحسرة وترقّب الآتي الذي يكرّر نفسه في صورة أخرى ، و في (بغداد) أخرى ، لترتفع الشحنة الدرامية للعنوان متفجرة في ذلك المقطع الذي تفرض فيه الذات الشاعرة نفسها كممثل للذوات القارئة وسلطتها معلنة عن تلك الرغبة في احتواء الموقف و تغيير الحال :

« لو أن بغداد عباءة
أحرقتها
لو أنها كتاب
مزقته
لكنها تراب

(1) خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، ص112.

(2) خالد محي الدين البرادعي : محمد عمران من ظلال الجليد إلى ربيع البنفسج ، مجلة الموقف الأدبي ، ع291 ، تموز1995 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

(3) مجموعة من المؤلفين : اللغة و الخطاب الأدبي ، تر : سعيد الغانمي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، 1993 ، ص113.

منعجن بقلبي »(1)

إذ يتحلل العنوان « تحلّلا هندسيا في المتن النصي ، بما يجعل ملحميته نابعة من حس التفاصيل الدقيقة التي تحملها الروح الشعرية ، لتتجول بها في أرجاء الروح المترامية على إشعاع كوكب الدوال »(2) الدائرة في فلك الدّال الرئيسي " بغداد" ، لينهض العنوان كما أشرنا بدور تأويلي فعال ، يتحكم في تحديد الرؤيا و جعلها خاضعة لمبدأ الاحتمالات الدلالية المختلفة.

ثمّ يأتي بين العنوان و المتن **مدخل** أو **حاشية تفسيرية** (3) ، كموجّه قرائي بالدرجة الأولى يربط العنوان بنصه جاء فيه :

« و خرج الخليفة حافيا، يقدّم للغزاة مفاتيح المدينة »(4)

وهي حاشية تنطلق من حادثة شهيرة في التاريخ العربي تعود إلى القرن السابع الهجري و إلى حادثة سقوط بغداد في عام 656 هـ ، إذ قام الخليفة المستعصم بالله « عبد الله بن منصور» (609-656 هـ) آخر خلفاء بني العباس بتسليم مفاتيح عاصمة الخلافة الإسلامية " بغداد" إلى الفاتحين ، و الشاعر إذ يقدّم للقصيدة بهذا الخبر ، إنما يريد قراءة هذا التاريخ في أقسى أحداثه ، رابطا بين هذه الحادثة و لعنة التجربة الحزيرانية ليعلن بأن التاريخ يكرّر نفسه دائما ، أو ليحذر من خطر تكرار هذه الواقعة ما دام الضعف يفضي إلى الذّل و الذّل يهذي إلى زوال الملك (5).

فالمدخل أو الحاشية ذريعة لإنتاج القصيدة بغداد أو تبرير لها كما يقول شربل داغر ، إنها تقودنا إلى القصيدة ، دون أن نضل الطريق (6) ، هذا ما نراه على مستوى اللحظة الاستكشافية الأولى ، إذ أننا وبمجرد الدخول إلى المتن نكون في مواجهة دلالات مخبوءة لا تتضح إلا من خلال القراءة التأويلية الناضجة.

لقد استطاعت كلمة مفردة مكثفة " **بغداد**" مدعّمة بالمدخل السابق من أن تشكل « منجما للحكايات التي تحفر و تتوغل »(7) في ذاكرة النص و ذاكرة متلقيه ؛ من أجل الوصول إلى حال ملحمي درامي يرتبط أساسا بالقيمة التاريخية لهذا الرمز" بغداد " و ما يحمله من مأساة ، من خلال ارتباط الشاعر برمز المدينة ؛ و الذي يأخذ شكل« الرثاء في الميراث الشعري العربي بأسلوبية جديدة

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص24.

(2) محمد صابر عبيد : حركية التعبير الشعري ، ط1 ، دار مجدلاوي- عمان ، 2005 ، ص55.

(3) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص107.

(4) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص6.

(5) خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، مطبعة الجمهورية- دمشق ، 1991 ، ص114.

(6) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص110.

(7) محمد صابر عبيد : حركية التعبير الشعري ، ص55.

مفارقة للمعهود »(1) ؛ ليكون العنوان بؤرة درامية بامتياز ، خاصة عندما يكشف المتن عن عمق الهوّة السحيقة بين بغداد التي تصورناها من خلال التأويل الذاتي للعنوان ، و بين بغداد التي رآها الشاعر و دخل إليها عبر رواق زمن مكفن :

« و هذي

بغداد في خوارها

أصغيت

ليس نوما

هذا الذي يزحف في عروقها

ليس دما »(2)

ليتمّ تشتيت توقعاتنا و القضاء على أفق رسمناه من وهم التاريخ و بريق الأمل حول بغداد من ذهب ، فذاكرة العنوان التي فرضت سلطتها على تأويلاتنا تراجعت و سرعان ما تم تخييبها من خلال ذاكرة المتن ، ليؤدي العنوان دور المفارقة الدرامية بين الأمل المفعم بذكريات البريق ممثلا في (**بغداد ← العنوان**) و بين المأساة و الفجيعة في ذكريات التراجع و الضياع (**بغداد ← المتن**).

هكذا من العنوان نكون أمام عالم شعري جديد له كيمياؤه ، و مفرداته ، و دلالاته ، و أحداثه ومقاصده ، و لنا أن نقرأ وظيفته و شحنته الدلالية المتطاولة على وظيفة التسمية.

ب – عناصر البناء الدرامي و تكامل القصيدة :

- **الحكاية :**

الحكاية هي « الخبر الذي يستمده الشاعر من الأسطورة أو الدين أو التاريخ أو التراث الأدبي أو الشعبي أو الواقع المعاصر ، و هي تعود إلى الماضي و تكون معروفة سابقا »(3) ؛ و الحكاية صورة الكون و الحياة مقدمة في قالب يلخصها تلخيصا فنيا ، و علينا كما يقول بريخت عندها أن نقارن الصورة المقدمة للحياة في عمل فني بالحياة نفسها التي يصوّرها ، أي علينا أن نعيد نثر الصورة للحصول على معنى ، بتفكيك الحكاية و تقديمها نثرا بعد أن قدّمها الشاعر شعرا ، مع إجراء المقارنة بين الواقع و حكايته و ما ترمز و تشير إليه هذه الحكاية في واقعها.

---

(1) محمد صابر عبيد : رؤيا الحداثة الشعرية ، ط1 ، مطبعة السفير – الأردن ، 2005 ، ص117.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص12 .

(3) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص275.

والحكاية كما يقول " ميخائيل العيد" موجودة في الشعر ... و سوف تبقى ، فهو لا يرى أن في ربط الشعر بالحكاية حطّا من مكانته بل إعادته إلى النبع و نفيا للانفصام في ثقافات الأمم ، و للفراغ في تطور الفنون (1).

وشعراء الحداثة لا يحكون لنا الحكايات الحديثة وحسب ، ولكنهم يعودون إلى الماضي البعيد في بناء حكاياتهم ، يستخلصون منها العبر ، أو يعيدون ترتيبها و إخراجها في لبوس جديد ، أو يوظفونها من أجل تعميق الإحساس بإمكان (أو احتمال) تكرار حدوثها في زمان أو مكان آخر « فتكون الحكاية مادة العمل الدرامي الأولى و هيكله العظمي ، و هي الإطار الخارجي الذي يقدّم لنا الشاعر من خلاله الحدث الدرامي »(2).

جاء في الخبر أن الخليفة المستعصم بالله (عبد الله بن منصور) آخر خلفاء بني العباس قد قام بتسليم مفاتيح عاصمة الخلافة الإسلامية إلى المغول ، ثم خرج حافيا للمثول بين يدي (هولاكو) الذي أمر بقتله بعد ذلك ، فتحوّل إلى رمز للذّل و الجبن و الخيانة (3).

والقصيدة "بغداد" إنما تنطلق من الحكاية ذاتها ، فتبني حدثها بناء جديدا في قراءة منها للتاريخ العربي و تطوراته ، للتعبير عن التجربة الحزيرانية المؤلمة ؛ هكذا ينتقل الشاعر بنا من الخبر إلى القصيدة ومن القصيدة إلى الخبر ، ليحكي لنا كيف تتشابه الأحداث في تاريخ هذه الأمة في نكوصها ، مقدما أسباب هذا التراجع ، محذرا من مطبّة التمادي في فعل الحكاية و اتساع مساحته أمام فعل القصيدة وأصواتها ، فمجلس « القصيدة ، بلا ريب من محض الاختراع ، قوامه الكلام ، و لا مرتِّب لشؤونه إلا ضوابط النظم ... فن من قريحة ؛ هو لا شيء من حقيقة ، و إن يكون له عيار فجمال الإنشاء ولا يهمّ بعده ما قد يكون فيه أو لا يكون من مطابقة الحال »(4).

أما مجلس الخبر فواقع إن لم نكن عايشناه حضورا ، فقد تذوقنا طعمه خسارات في أمة باهتة فالقصيدة من أمر الإبداع الشعري ، أما الحكاية أو الخبر فمن أمر التاريخ ، و ما التمازج بينهما في قصيدة (بغداد) سوى نوع من التأسيس لواقعية حديثة ، يلتقي على ضفافها التاريخ و السياسة والشعر في إطار مسألة أرقى : مسألة الفن و الالتزام هكذا كان ينادي أراغون « إن الفن الحديث هو بالضرورة واقعية حديثة »(5).

---

(1) ميخائيل عيد : أسئلة الحداثة بين الواقع و الشطح ، ص73 و ما بعدها.

(2) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص275.

(3) م.ن ، ص295.

(4) توفيق بكار : شعريات عربية ، ج1 ، دار الجنوب للنشر- تونس ، 2000 ، ص ص38- 39.

(5) محمد عمران : كلمات ، ملحق جريدة الثورة الثقافي ، ع11 ، موقع ألف الأدبي www.Alef .com ، الأربعاء ، 5 نيسان2006.

هذه هي الحكاية الكامنة في عمق القصيدة (بغداد) ؛ تلك الحكاية التي نعرفها ، بل نحفظها عن ظهر قلب أجيالا متتابعة ، و هي من أكثر الحكايات إيلاما و قساوة ، فهي تضج بالمأسوية و لا تحتاج إلى كثير شرح للإبانة عن مدى تأثيرها في درامية الأحداث ، و في توجيه و تأطير جماليات التلقي كما سنرى.

● **الحدث الدرامي** :

الحدث غير الحكاية ؛ ما دام الأول هو الحركة الداخلية في العمل الفني ؛ و الذي يحتاج إلى صفحات لتقديمه ، في حين يمكننا أن نسرد أو نحكي في خبر صغير سيرة الإنسان على الأرض والحكاية معروفة جاء فيها :

« هل ألخص لك يا مولاي سيرة الإنسان على الأرض ؟

أشار الملك برأسه الموهن أن أفعل.

– قال الحكيم: ولد ، و عاش ، ثم مات ، تلك الحكاية يا مولاي »(1)

ولكن الأحداث التي عاشها هذا الإنسان لن تكفينا مجلدات ضخمة من الحكايات طبعا في نقلها هكذا تتعامل القصيدة بغداد مع الحدث كفعل تام « له بداية و وسط و نهاية»(2) ، و لكنه حدث شعري بامتياز ، و ليس حدثا تاريخيا لأنه « لا يروي الأحداث التي وقعت ، و إنما يروي الأحداث التي يمكن أن تقع »(3) ، و لا يضير القصيدة أن تنطلق من أحداث وقعت فعلا ، كما أن الحدث في بنيته نوعان: بسيط و مركب « فالحدث البسيط ما يعتمد حكاية واحدة ، و يقوم الحدث المركب على حكاية رئيسية تغذيها حكاية فرعية أو أكثر »(4).

يفتتح الشاعر قصيدته بدخوله (بغداد) / (المرأة = الحبيبة) ، فإذا وجهها كوكب و لكنه ساكن أو هو حجر يتكوّم في ظله و ينام ، و النخيل يذبل شيئا فشيئا ليصل إلى مرحلة اليباس ، و الفرات جريح يئنّ أو قتيل ، ثم يتسلّل الشاعر إلى خيمتها ، لكنه يصاب بالخيبة و الدوار ، فإذا السرير الذي يضمّهما (مكان الخصب و الحياة) يتحوّل إلى تابوت ، و إذا الغطاء كفن ، و الأعين مغارة ، إنها مدينة النعاس و الخراب و اليباس و النوم ، إنها متكأ الخليفة ، يناديها الشاعر من أعماق خوفه :

« **أفيقي !** »(5)

---

(1) ميخائيل عيد : أسئلة الحداثة ، ص72.

(2) أرسطو طاليس : فن الشعر ، تر : عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة– مصر ، د.ت ، ص23.

(3) م.ن، ص26.

(4) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص276.

(5) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص10 .

ولكن بلا جدوى :

« رجع الصوت : أفيقي

وقيل لي : عد يا غريب ! هذه

مدينة تبتلع الأيام في رقادها

مدينة تجتر عشب شمسها

تخور تحت نخلة الزمان »(1)

ولكن شاعرنا لن يقف صامتا أمام هول ما رأى في بغداد الحبيبة ، فهناك سقوط و تراجع وتقاعس وهاهو يقدّم لنا الأسباب التي أدّت إلى هذا السقوط ، حيث يظهر الخليفة في قصره تحيط به الجواري والقيان و هو يرقص :

« قهقهة تضيء :

ها هو الخليفة

متشحا بالخمر و النساء

يرقص فوق بطنها »(2)

وفي صورة أخرى يبدو القصر من ذهب ، و إذا بغداد في صورة دجاجة تُقدّم إلى الخليفة في صحون من الذهب ، هكذا هي أحوال الخليفة وحاشيته و قصره :

« شمس من الذهب

تسطع فوق مفرق الخليفة »(3)

لتستمر الأحداث في التأزم ، و يستمرّ الشاعر في بقية الأحداث و هو يرى الأشجار بلا وجوه و لا أصوات ، و المدينة (مدينة الصحو و القوة) التي يحلم بها أو حلم بها ، تتراجع بتراجع مراكب الفتح العربي ، و إذا هوت المدينة جاء عصر اللجوء .

فيعلن في رؤياه بأنه لا و لن يبشّر بالعشب و الفرح و هو يرى الحقول وقد يبست ، و السماء وقد تخلّت على الأرض ، كما لا يستطيع أن يبشّر بالحب و هو يعيش في عصر الجليد ليحذر من مطبّة سقوط الأرض/ الوطن في أيدي الفاتحين الجدد :

« أقول بلادي

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص10.

(2) م.ن ، ص13.

(3) م.ن ، ص14.

تعانق أعيادها

و بلادي

تموت »(1)

كما يسترسل الشاعر في وصف الكارثة و في رثاء الحضارة ، و في ترسُّم الأيام السود التي غلّفت المدينة و أهلها و خليفتها معا ، و في كل مرّة لا يبخل علينا بالأسباب أسباب السقوط بعد أن تراجع عن الحلم بالثورة أمام انشغال الرعية بالتوافه :

« **هل يفسد الحيض**

صوم النساء ، و هل

جنبا يصلونا ؟ »(2)

والبرمكي الذي أوهن القوى ، و الرعية معصورة من القهر ، و شاعر الخليفة قد خُتم على فمه بالخمر ؛ فلم يبق أمام الشاعر سوى أن يُنذر و أن يصيح في وجه الموتى بلا حفر :

« **بغداد في خطر** »(3)

ولكن يدا خفية تمتد إليه من خلال الظلام لتخنق صوت الوعي فيه ، فيتآكل صوته ، و تنتهي القصيدة بصوت الاختناق و الاحتراق (**بغ– ب**) ، و هو صوت يمثل اختناق أمة في اختناق شاعر يرى ما لا يُرى.

هكذا تتطوّر الأحداث من وصفية طافحة في بداية القصيدة (**بغداد/ وجهها/ صورها/ نومها/ نخيلها / اليباس فيها**) إلى أحداث درامية ملتصقة بالواقع التاريخي الذي يأخذ شكل وعي قابل لتحمّل تأويلات و تفسيرات جديدة ؛ فالتاريخ بأحداثه في قصيدة بغداد « ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها ، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له ، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي »(4) ، كما أن الحدث الدرامي هنا لا يشكّل سلسلة من الأسباب والآثار « وإنما هو ترتيب لأسباب ينجم عنها أثر واحد »(5) ، لقد تعدّدت الأسباب في قصيدة بغداد ، و كلّها التقت عند نقطة واحدة : ضياع بغداد في متاهات التلاشي و الفقد.

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص26.

(2) م.ن ، ص29.

(3) م.ن ، ص31.

(4) علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب للنشر– القاهرة ، 2005 ، ص120.

(5) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص277.

ولكن الإثبات التاريخي للحوادث يأخذ قيمته و حضوره و شعريته من اندغامه أو بالأحرى اندغام هذه الأحداث التاريخية في وحدة و تماسك فني و جمالي ، حيث لم يخرج الشاعر بقصيدته عن القيمة الشعرية (الوظيفة الشعرية) التي وجدت لأجلها كما سنرى في طريقة بنائه للحدث الدرامي فيما بعد.

- **الشخصية الدرامية :**

الشخصية من أهم عناصر العمل الدرامي باعتبار التداخلات و التناقضات التي تحملها ، و القيم والفضائل التي تتميز بها « فهي التي تؤثر فيما حولها و تتأثر به ، تغيّره ، و تتغيّر هي الأخرى »**(1)**.

ولكن النص الأدبي سيغير من وظيفتها و دورها ، فالشاعر هو الذي يعطي القيمة الفنية للشخصية ، و يجعلها تنتمي إلى الأداء الدرامي ؛ عندما يخضعها إلى قوانينه دون أن يفقدها خصائصها و بريقها ، يحاول الإمساك بتقلباتها و جعلها « قابلة للدراسة في وضعها ضمن اللغة وبذلك تغدو كائنا ورقيا »**(2)** ، و الأهم من ذلك جعلها قادرة على حمل همومه و توجهاته الفكرية والثقافية و انشغالاته داخل النص ، ففيها « يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر »**(3)** .

وهنا يجدر بنا التفريق بين الشخصية الشعرية المستقلة عن الشاعر عندما يحاول أن يقول شيئا عنها ، يقف بعيدا ليتأمّلها ، مقدما صورة متكاملة الأبعاد عن أوضاعها الخارجية (الجنس- اللون- السن- القامة...) ، و عن الوضع الداخلي (النفسي — الاجتماعي- الثقافي) ، و بين الشخصية القريبة إلى الشاعر و « التي يندمج بها و يتفاعل مع مكوناتها ، لتنصهر تجربته الذاتية في مقومات تلك الشخصية »**(4)** ، بحيث يصبح الشاعر هو الشخصية ، و الشخصية هي الشاعر ، فيما يسمى **بشخصية القناع**.

والقناع هو ما يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه ، متجرّدا عن ذاتيته ، سواء أكان شخصية تاريخية أم أسطورية ، أم واقعية ، أم ضميرا غائبا ، و الشاعر في قصيدة القناع ، إما أن يستعمل الضمير " **هو** " ليعني شخصه ، و إما أن يسلك سلوكا عكسيا فيقول" **أنا** " ليعني " **هو**" حيث يلبس

---

(1) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 237.

(2) م.ن ، ص237.

(3) محمد علي كندي : الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ، ص67.

(4) م.ن ، ص67.

الشاعر قناع شخصية يريد أن يصفها وصفا داخليا (1) ، و هو ما من شأنه أن يفضي إلى تعدّد أصوات القصيدة و أبعادها ، و من ثمّ إلى درامية بنائها.

غير أن الأكثر أهمية كما يقول عبد الواسع الحميري في هذا السياق هو الوقوف على طريقة استخدام الشاعر لتلك الأقنعة و الشخصيات ، إذ من شأن وقوفنا على كيفية الاستخدام هذه ، أن يطلعنا على طبيعة العلاقة بين " **الوجه**" و " **العالم** " من جهة ، ليطلعنا من ثمّ على طبيعة " **التصدع**" و" **الدرامية** " اللذين تجسدهما هذه العلاقة- التجربة (2).

ومحمد عمران في قصيدة "**بغداد** " استطاع أن يجعل القناع يشفّ عن الشخصية و يجعلها أكثر تشويقا وإيحاء وإغواء ، إذ يظهر صوت الشاعر و قد لبس مسوح الشخصية « بحيث يصبح الشاعر كيانا جديدا ليس هو الشاعر ، و ليس هو الشخصية ؛ و هو- في نفس الوقت- الشاعر و الشخصية معا »(3) ، عندما اختار من الموروث الأدبي شخصية واقعية معروفة بتوجّهها إلى القصف عامة بحيث استفاد عمران من توجّه أبي نواس ليوظفه في الهروب من واقع سياسي فاحش ، و بذلك تحوّل أبو نواس من عبثي و لا مبال إلى ثوري محبط .

لتدخل هذه الشخصية في صميم العمل ضمن تقانة القناع ، باتخاذ الشاعر لوجه أبي نواس قناعا للتعبير عن معاناته ، فإذا هموم أبي نواس قومية بعد أن كانت ذاتية يلخّصها بيته المشهور :

عاج الشقي على دار يسائلها ≠ و عجت أسأل عن خمارة البلد (4)

ولكن عمران يقرأ هذا البيت قراءة استمرارية تناقضية من خلال قوله :

« خمارة
عود
و طنبور
و شاعر متعتع بالسكر
عصبة تصعلكوا
" هات أبا نواس"
أنشد في نعاس

---

(1) عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة في شعر الحداثة ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت ، 1999 ، ص175.
(2) م.ن ، ص178 ، (بتصرّف).
(3) علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية ، ص209.
(4) العربي حسن درويش : أبو نواس و قضية الحداثة في الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987 ، ص252. والبيت مطلع دالية الشاعر.

عاج الشقي على أرض يموت بها ≠ و عجت أسأل في الحانات عن بلدي »(1)

وبرغم ما نلحظه من تغيير طرأ على بعض الكلمات في البيت ، فإن الشاعر استطاع أن يستفيد من بنية الهدم و الرفض التي أسّس عليها أبو نواس بيته ، و الأهم في هذا ذلك الاندماج بين الصوتين لتصبح الهموم واحدة * ، كالبحث عن أرض أخرى للموت ، بعد أن أتى زمن الموت و اللجوء على الوطن ، و ها هو الشاعر يناقض ما بدأه أبو نواس من البحث عن الخمارة لأجل الخمرة ، في حين يبدأ هو بالسؤال من الخمارة بحثا عن الوطن ، فحالة الاغتراب هي التي تجمعهما أو بالأحرى تجعلهما شخصيتين في تجربة واحدة ، فما المانع من تقديم إحداهما بدل الأخرى ما دام الدافع إلى فعل السؤال واحدا أيضا ؟

هكذا تُقدّم الشخصية عبر تقانة القناع ؛ والتي تُعدّ وسيلة درامية يستخدمها الشاعر للتخفيف من حدة الغنائية و المباشرة في نصه ، « و هي تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات ، يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ، ليتحدّث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم ، إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميّز تمييزا جيّدا صوت الشاعر من صوت الشخصية »(2) .

فالشاعر من خلال استلهامه للشخصية المتقنع بها ، يبدو متوحدا بها إلى حد معرفته بخفاياها وأسرارها ، ولكنها معرفة لا تلزم الشاعر بضرورة الخضوع لشروط الشخصية ومواقفها من أجل خلق موقف درامي ، و على الشاعر أن لا ينسى الوظيفة التي لأجلها وُجد القناع ، « فالقناع حيلة بلاغية أو رمز ... و هذا يعني من أنه لابد من أن يكتشف المتلقي بنفسه و بمساعدة القرائن النصية أن المقصود هو الحاضر ، و ما القناع سوى وسيلة إخفاء وإبعاد فنية »(3) ، يمارس الشاعر من خلالها فعل التلبّس للاستفادة من إمكانات الشخصية الإيحائية.

ومن بين أهم القرائن الإشارية التي تذكّر القارئ بأن القصيدة " **بغداد**" جاءت بالقناع تعبيرا عن موقف معاصر ، و تجربة معاصرة و واقع حاضر ، ذلك الاستبدال في المواقع بين الشاعر و شخصيته (أبو نواس) – هذا من جهة – أضف إلى ذلك المفارقة المأسوية التي يصنعها التحوّل المفاجئ في الموقف من اللامبالاة و السكر و العربدة ممثلا في (البحث عن الخمرة في الخمارة) ، إلى الثورية المقترنة بسؤال الوطن و همومه ، دون أن يعلو صوت الشاعر على صوت الشخصية المتقنّع بها.

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص15.

(*) البحث داخليا عن شيء افتقده خارجيا ، أو البحث عن الشيء في غير مكانه و أوانه.

(2) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص209.

(3) م.ن ، ص210.

وبرغم هذا النجاح الذي حقّقه الشاعر في خلق الموقف الدرامي من خلال القناع ؛ نراه يتراجع عنه إلى **الشخصية الشعرية** ذات الحضور المستقل عن ذات الشاعر و أفكاره « إذ يعمد الشاعر إلى التحدّث عن بطل قصيدته ، و يتابع تحركاته في أقواله و أفعاله ، و يصفه داخليا و خارجيا ، معتمدا أسلوب السرد و البناء القصصي ، إما عن طريق صوته المباشر أو عن طريق زاوية يخلقه ، و يوكل له مهمة متابعة تلك الشخصية و وصفها »(1) ، أو عن طريق وضع الشخصية في موضع محاورة مع شخصية أخرى تباينها في الموقف الفكري الأيديولوجي أو الجمالي داخل النص.

وهو ما قدّمه عمران في الإضاءة الثالثة * من القصيدة بين الخليفة المهزوم و أحد معاونيه ، أو بالأحرى صوت الوعي في داخله [في رأينا] ، لأنه لا يسمّيه في حين يطرحه كشخصية مناقضة لشخصية الخليفة ، و منذرة و محذِّرة من سقوط بغداد (سقوط الوطن/ الأرض في أيدي الفاتحين الجدد) ، ليتبيّن من الحوار أن همّ الخليفة شخصي ، بينما تحاول الشخصية المحاورة وضعه في فضاء درامي موسوم (باللجوء) ؛ و لكن الأهم هنا هو دور حضور الشخصيتين المتقابلتين في إبراز طبيعة الصراع و القوى المتصارعة عبر أسلوب الحوار كما سنرى في طريقة بناء الحدث.

- **الصراع :**

الصراع ركن من أركان العمل الدرامي ، و هو العمود الفقري الذي تقوم عليه الأحداث في قوّتها و توهّجها و حدّتها ، و قد لازم الصراع الإنسان منذ نشأته ليظهر في أعماله الدرامية ، و ربما « يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني ، بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر وعنصر الغواية المتمثل في الشيطان ، و نقطة الضعف التي تزيّن للإنسان إتباع هواه و ارتكاب الخطأ بما يستتبع ذلك من عقاب »(2).

وهو في القصيدة " **بغداد** " محاولة لخلق حالة شعرية تجمع بين بعدين متناقضين أو فضائين يلغي وجود أحدهما الآخر ، مما يستلزم الصراع بينهما لتحقيق وجود البعد الأقوى ، حيث نلمس صراعا محتدما بين عناصر الثبات المشكلة لفضاء الجدب وعناصر الحركة المشكلة لفضاء الخصب فوقوف رموز الفضاء الأول (الثبات / الجدب) و أبعاده و توالدها و استقرارها :

الثبات ⟵ وجهها كوكب ينام (ص7)

اليباس ⟵ و النخيل على جفنها يتلوى

---

(1) محمد علي كندي : الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ، ص107.

(*) يستعمل عمران طريقة المشاهد في المسرح المعاصر ، و كل مشهد يعنونه بـــ : إضاءة.

(2) أحمد يوسف خليفة : البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي ، ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر– الإسكندرية ، 2004 ، ص18.

و يعتنق الجدب ، ثم ينام (ص7)

اليباس و العطش← ألفرات على شفتيها يئنّ

(الفرات قتيل)

ودجلة دمع تشرد (ص8)

الجدب و العقم← لا وجه للأشجار

لا صوت (ص 19)

الجمود ← هذي عصور الجليد (ص25)

الضياع ← هذي صحاري الكآبة (ص25)

في وجه رموز الفضاء الثاني (الحركة / الخصب) الطامحة عبر حركة الغناء و الأمل لأن تجد لها مكانا:

الحركة كفعل تغيير ← عرّشت في السرّة

في الصدر

أفاقت (ص9)

التحوّل ← أدخل دهليز الدمع المغلق (ص17)

الخصب ← القصب المكسور قام

الريح غنت فيه و الشمس

استردت وجهها الأشجار

عينيها

استردّت صوتها (ص19)

الغناء ← أريد أن أغني

لغضب الرياح

للعصف في عويله المرن (ص22)

الولادة ← أسمع مثل وجع الولادة (بغداد في مخاض)

سأغني مخاضها (ص23)

لتتمّ عملية التعبئة و إنتاج التوتر الحاد بين الطرفين ؛ عبر استخدام كل فضاء لرموزه من أجل وأد الفضاء الآخر: فـ (**النوم/ النخيل الميّت/ الفرات الجريح/ الأشجار اليابسة / الخليفة/ الجليد/**

الصحاري الكئيبة...) كأدوات مشكلة للقوى السالبة داخل القصيدة ، و المتحققة في النسق المكاني [بغداد] بدلالاته المعادلة لقوى السكون و الثبات و الجدب ، هي التي تحاول أن تعصف بـــ (**الماء/ النار/ فعل الإفاقة/ الدخول/ القيام/ القناع/ القصب/ الريح كفعل تغيير/ الغناء/ الولادة...**) المشكلة للقوى الإيجابية ، والتي يحاول الشاعر إحلالها داخل النسق المكاني نفسه ، باعتبارها القوى المعادلة للحركة و الخصب و الثورة أيضا.

لتظهر القصيدة حلبة للصراع « و ساحة يصطخب فيها الجدل بين عناصر الثبات و عناصر الحركة ، ساحة تفنى فيها عناصر و تتخلق عناصر غيرها ، و تتّحد فاعلية العناصر المتولدة بمقدار ما تقتنص من رؤى و مقدار ما تحتوي من إمكانيات الكشف و طاقات التغيير »**(1)**.

ولكن الذي يجعل الصراع قائما داخل القصيدة – في علاقته بالحدث كما تمّ تقديمه- هو الشخصية الشعرية و القناع ، حيث يظهر القناع (أبو نواس/ الشاعر) في صراع عنيف لتجاوز إرادة (الآخر / الخليفة) الذي يحاول أن يسلبه حريته في الثورة و التغيير و السؤال عن الوطن ، فمن خلال الفضاء الذي رُسِم لأبي نواس ، الذي يعيش في داخل قصر الخليفة (**الخمر/ النساء/ الرقص/ الجواري/ خمارة/ عود/ طنبور/ شاعر متعتع بالسكر/ عصبة تصعلكوا**...) كان يُفترض به أن يكون مسلوب الإرادة أمام أمر الخليفة و أهوائه و ما وفّره له :

« **هات أبا نواس** »(2)

ولكن (الشاعر- أبا نواس) دخل في مناخ المطالبة بالحرية (حرية التعبير عن هواجس الذات التي تمثّل تحد للخليفة و وضعيته داخل القصيدة (**السياق**)) :

« **هذا أبو نواس**

وجه من التعب

مزروعة جبهته غضب

مزروعة كآبة...»(3)

فالصراع هنا ناتج من تشبّث الشاعر بحقه « الوحيد المتاح في شكل ما من أشكال الحرية »**(4)** وهو ما تفتقده الشخصية الشعرية (المحاورة للخليفة في وضعية الانهيار) عندما تتخلى ، أو بالأحرى

---

(1) اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ص80.
(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص14.
(3) م.ن ، ص15.
(4) م.س ، ص25.

تستسلم لإلحاحات الخليفة ، حيث تبدو مسلوبة الإرادة في التغيير و تحويل الخليفة عن رأيه لتظهر عاجزة في آخر المطاف تتقاسم اللجوء معه :

« – (مولاي ، أسقطت الثغور)

– (بغداد تكفيني)

– (و إذا هوت بغداد)

– (التاج يكفيني)...

– (مولاي

عام لجوئنا اقتربا) »(1)

ليستمرّ الصراع بين البعدين داخل القصيدة (الثبات المؤدي إلى الجدب/ الحركة المؤدية إلى الخصب) وتصارع الشخصيات المجسدة للإرادات و الأفعال داخل الأحداث ، إلى أن يتمّ التخلي عن هذا الصراع الخارجي الواضح المعالم ؛ و المؤسس على أطراف متقابلة لصالح صراع داخلي وحيد الطرف حيث غبش الرؤيا تنفث سمّها و مآسيها في الأحداث ، فتتعدّد العواطف داخل القصيدة ينسجها القلق كحركة داخلية تجعل من باطن الإنسان عوالم تضج بالكائنات المتصارعة ، إنه صراع الضرورة والواجب ، في صراع الشاعر مع نفسه.

ولهذا لا يتراجع الشاعر عن قول الحقيقة ، و لن يتقهقر أمام قوى الشّر ، و كلما اشتدّ تناحر هذه العواطف و القوى اهتزّ صوت الوعي في داخله ، معلنا عن الحقيقة الناصحة المأساوية الرافضة لكل أشكال التفاؤل السطحي :

« ليس لي غير صوت ينادي...»(2)

لا شك و أنه صوت الشاعر- الرائي المتفجّر بكل الأصوات المتصارعة و المتناقضة ، لتنتهي القصيدة « و رموز الثبات تكاد تحقق نوعا من الانتصار في الصراع »(3) ، عندما تتلاشى " **بغداد**" شيئا فشيئا و تضيع ملامحها باختناق صوت الشاعر أيضا و هو ما يجعل الشاعر ينادي بأعلى صوته في الموتى بلا حفر :

« بغداد في خطر

بغداد في خطر

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص 15-16.

(2) م.ن ، ص26.

(3) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص37.

بغداد في ...

بغداد ...

بغ ...

بـــ ... »(1)

- **بناء الحدث :**

الحبكة فعل الشاعر في قصيدته ، فهي فعل الإتقان الذي نتذوّق نتائجه في بناء الحدث ، و سيره وترتيبه داخل القصيدة ، إنها المسؤولة عن تجميع الجزيئات المختلفة المكونة للجسم الدرامي (2) وما يحتاج إليه هذا الترتيب و التجميع من أساليب ، و أدوات تضمن للناتج الإبداعي الوحدة و التلاحم بين مختلف أجزائه ، و عليه نتتبع تطور بناء الحدث داخل القصيدة " **بغداد**" و فق مراحل مختلفة .

يبدأ الشاعر قصيدته" **بغداد**" بتقديم وصفي* ، يشبه التمهيد العام لأجواء القصيدة و أحداثها بداية من عنوانها : " **بغداد** " هذا العنوان « الذي يمدّ القارئ بموجه دلالي قوي لفهم النص »(3) يُتبعه الشاعر بمدخل مُؤسس على حكاية قديمة ، عمل الشاعر على إسقاطها على تجربة معاصرة (التجربة الحزيرانية) :

« و خرج الخليفة حافيا ، يقدّم للغزاة مفاتيح المدينة »

وهو مدخل له دور بارز في التعريف بالخليفة الزمانية و المكانية للقصيدة.

تنتشر القصيدة * عندما نغادر العنوان و المدخل عبر هذه الوصفية التي يحاول الشاعر من خلالها أن ينعت الواقع- (واقع بغداد) - بما هو فيه ، بحيث يسهم في رسم الزمان و المكان ، و ترسُّم الأيام السود التي حلّت بها ، فوجهها كوكب و لكنه ساكن يتكوّم في ظلّه و ينام كدليل على الضعف والوهن الذي أصابها ، و النخيل (رمز الأرض العربية) يذبل ليصل إلى مرحلة اليباس ، و الفرات رمز الحياة جريح و قتيل ، إلى غير ذلك من الوقائع المرعبة ؛ و التي جعلت ملامح بغداد تتبدل بين الماضي (زمن البطولات و القوة) و اليوم (زمن الضعف و الهوان).

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص32.

(2) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 287.

(*) الوصف هنا من مقومات البناء القصصي- السردي التي تتوفر عليها القصيدة.

(3) محمد علي كندي : الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ، ص301.

(*) نقسّم القصيدة في تحليلنا لها إلى قسمين : القسم الأول (بغداد ص ص 7-24) ، و القسم الثاني (رؤيا ، ص ص25-32) كما فعل خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، ص114.

يتسلّل الشاعر إلى خيمة الحبيبة ، و لكنه يصاب بخيبة الأمل ، إذ يجد حبيبته على غير ما هي عليه في المخيلة ، ليصاب بالدهشة و الدوار جراء التحوّل اللا مرغوب فيه في علاقتهما ، فإذا السرير الذي يجمعهما (مكان الخصب و الحياة) يتحوّل إلى تابوت و إذا الغطاء كفن ، و إذا عيناها مغارتان و بغداد مدينة النعاس و الأطلال ، و الشاعر يناديها ولكنه لا يسمع سوى صدى صوته :

« خفت . ناديت : أفيقي!

رجع الصوت : أفيقي! »(1)

تجسدها أصوات الوعي المنطلقة باتجاه الشاعر- (نراه صوت الوعي في داخله)- معلنة عن صورة بغداد الحقيقية :

« و قيل لي : " عد يا غريب ! هذه

مدينة تبتلع الأيام في رقادها

مدينة تجتر عشب شمسها

تخور تحت نخلة الزمان... " »(2)

وإن كانت الأحداث تبدو في هذا العرض هادئة بطيئة لا حركة فيها ، فقد بُني الإخبار (القص) على سيادة الجمل الأسمية ، حيث لجأ الشاعر إلى هذا النوع من الجمل للإبانة على السكون الطاغي على (بغداد/ الحبيبة) :

(وجهها كوكب ينام / الفرات على شفتيها يئن / في صباح بلا صباح/ في وقت بلا وقت/ كانت معي خارطة حبلى/ كنت * وحدي...)

إلى أن نصل إلى بُنى فعلية تحاول نشر التوتر داخل (بغداد/ الحبيبة) :

« و تسلّقت قوافي فخذها

عرّشت في السرّة ،

في الصدر

أفاقت.

قلت : هيا

أغمضت أجفانها التعبى

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص10.

(2) م.ن ، ص ص10-11.

(*) الأفعال الناقصة هنا ارتدادية إلى الماضي بسبب فعل الحكي في الجمل الاسمية.

و نامت في كتاب »(1)

ولكنها محاولة فاشلة ، حيث أخفقت في نشر الحركة عبر هذه الصيغ الفعلية ، ليتراجع الحكي إلى صيغ اسمية أخرى :

« رأسها كان على زجلية شمطاء

والليل بخور و صلاة ... »(2)

فإذا كانت الوصفية السائدة في العرض لا تبدي أيّ نوع من التوتر أو الحركة ، فإن الحدث يتحرّك إلى الأمام من مقطع إلى آخر ، فسرد الأحداث هنا سيكون له فيما يأتي « وظيفة الحثّ على الفعل أو الحدث »(3) ، و هو ما يجعل عنصر الصراع غائبا أو مغيّبا في العرض ، و مؤجلا نشمّ رائحته في العقدة التي تقوم على محاولة التوفيق و إقامة التوازن بين القوى المتصارعة في القصيدة.

وهذا ما نلاحظه على الأحداث التي لا تتراجع إلى الوراء ، و إنما تسير في شكل دورات متتابعة موجية تتقدّم شيئا فشيئا إلى نهاية الحدث ، فالشاعر هنا يقدّم مجموعة من المشاهد المتلاحقة (على طريقة المشاهد في المسرح المعاصر) ، فيعيد على أسماعنا في « **الإضاءة الأولى** »(4) المسببات التي أدّت ببغداد إلى هذا الانحطاط و المأساة ، و كلّ مشهد مخصّص لتأجيج التوتّر ، و إضفاء عنصر التشويق على ما سيأتي ، فالمشهد الأول يحمل في طياته بؤس بغداد الذي نكتشفه دون أن يصرّح به الشاعر ، ممثلا في قهقهة الخليفة في القصر تحيط به الجواري و القيان و هو يرقص :

« قهقهة تضيء :

ها هو الخليفة

متشحا بالخمر و النساء

يرقص فوق بطنها» (5)

لتزداد رغبتنا في معرفة المزيد ؛ عندما يلقي الشاعر بمشهد آخر يصوّر في البلاط في صورة أخرى قصر من الذهب :

« قصر من الذهب

توهجت جدرانه

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص9.

(2) م.ن ، ص9.

(3) وليد منير : جدلية اللغة و الحدث في الدرامة الشعرية ، ص26.

(4) يقوم بتسمية كل مشهد بـــ " إضاءة " ، حيث يُسلّط الضوء على المشهد كما في المسرح المعاصر.

(5) م.س ، ص13.

قاعاته

انخطفت »(1)

وفي موائد القصر نجد :

« لحم بغداد في صحون من الذهب

دم بغداد في كؤوس من الذهب

ريش بغداد جبة للخليفة

و الجواري عرايا

يتلألأن في مرايا الخليفة »(2)

ولكن الذي يهمّنا هنا علاقة التشويق بالتوتر * ، فكلما ازدادت المشاهد ، وأضيف إليها مشهد آخر ازداد التوتّر الناشئ عن الهوة المدركة بين ما يعيشه الخليفة في قصره ، و ما تعانيه بغداد من ركود وتراجع هذا في الإضاءة الأولى.

ولما كانت العقدة فنيا هي « النتيجة الطبيعية للدوافع أو الحوافز الكامنة في قلوب الشخصيات وعقولها كما تصوّرها هذه الشخصيات »(3) ، فإن دخول الشخصيات في "**الإضاءة الثانية**" كان ضروريا لنقل التوتر إلى صراع بين المصالح و الميول و الطباع و الدوافع بينها « على أن تقدّم الشخصية تدريجيا لا دفعة واحدة ، فتزداد وضوحا و نضجا بتقدّم القصيدة و تصاعد أحداثها»(4) حين يستغل الشاعر في هذه الإضاءة **طريقة المشاهد أولا** ، للتقنّع بشخصية أبي نواس ، مقدّما صفاتها التي تتطوّر من مشهد إلى آخر ، ففي المشهد الأول يظهر كشاعر متعتع بالسكر تحيط به عصبة متصعلكة ، ينادي عليه الخليفة ، فيُنشد على غير ما كان يتوقّع منه (ظهور صفة الثورية و القصف هنا) ، ليظهر بعدها في مشهد آخر يعلوه التعب و جبهته مزروعة غضب مزروعة كآبة (5).

ليتمّ التخلي **ثانيا** عن طريقة المشهد لصالح **أسلوب الحوار** في " **الإضاءة الثالثة**" عندما تتدخّل شخصية أخرى محاورة للخليفة و مناقضة له في ميوله و توجّهاته ، حيث تحاول هذه الشخصية كما ذكرنا من قبل زرع الخوف من اللجوء داخله ، فتناقضه في آرائه عبر ثقافة الحوار الهادف الذي

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص13.

(2) م.ن ، ص ص13– 14.

(*) فالتشويق ناتج عن التسلسل المشهدي الذي يتقدّم بأفق انتظار القارئ ، أما التوتر فناتج عن التأويل الشعري للتناقض الحاصل بين ما تقدّمه المشاهد عن الخليفة ، وما تخفيه عن (بغداد / الرعية / ...).

(3) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية الحديثة ، ص289.

(4) محمد علي كندي : الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، 301.

(5) يُنظر في مشاهد الإضاءة الثانية عندما تتقدم الشخصية كفاعل درامي في إقامة الصراع داخل قصيدة بغداد ، ص ص 14– 15.

يستحضر المآسي المتوقعة جراء تمسك الخليفة برأيه ، و هو حوار سماته **الإيجاز** ، و **الاقتصاد في الكلمات** ، فلا نستطيع حذف أي كلمة ، لأن لكلّ منها وظيفة في البناء الدرامي.

وهو حوار كما أشرنا يساهم في تطوير الشخصية و توضيح مواقفها ، كما يساهم في « دفع الصراع إلى الأمام دائما ، و يشقّ له سبله حتى يبلغ غايته »(1) ، فالعرش في أصابع الزمان ، و هو يناقض ما يتوهّمه الخليفة من أن بغداد تكفيه ، و إذا سقطت الثغور سقطت بغداد ، و إذا سقطت بغداد سقط التاج ، و إذا سقط التاج كان اللجوء الذي يخشاه الجميع ، هذا ما تراه الشخصية المحاورة ، و العكس ما يراه الخليفة في هذا الحوار ؛ الذي يخلق الصراع و يعمق الحركة و يغوص وراء الحقائق النفسية.

ليبين هذا الحوار عن القوى المتصارعة و عن طبيعة الصراع الناشئ ، و توجهات الأحداث التي يمكن التنبؤ ببقيتها ، فإذا كان من ذروة للقصيدة ، فإنها في هذا الحوار تقيم ، و من حقائقه تتكون إذ يقول الشاعر :

« إضاءة :

تاج و صولجان

و العرش في أصابع الزمان

– " مولاي أُسقطت الثغور "

– " بغداد تكفيني "

– " و إذا هوت بغداد ؟ "

– " التاج يكفيني"

– " مولاي ،

لا تاج بلا بغداد ،

لا بغداد دون ثغورها "

– " يبقى اللجوء "

(اللجوء

ليس ما يرعبني غير اللجوء

غير أن أحمل تاريخي ، و أمشي

(1) خليل الموسى : بنية القصيدة العربية الحديثة ، ص281.

في طريق مطفأ نحو الشمال)

– " مولاي ،

عام لجوئنا اقتربا. " »(1)

لقد كانت الجملة الأخيرة في الحوار بمثابة العلامة الفارقة الصاعدة إلى ذروة ، نكتشف نتائجها أو بالأحرى تتفجّر نتائجها في الحل الذي آثر الشاعر أن يتركه لآخر القصيدة ، بالضبط في القسم الثاني منها (**قسم/ رؤيا**).

في هذا القسم (**رؤيا**) يفقد الشاعر إيمانه بالثورة و الذي بدأه في آخر القسم الأول ، عندما رأى الأشجار بلا وجوه ولا أصوات (جافة) ، و هو ينتظر النار أو المطر الأحمر الذي سقط على هذه المدينة ليحرقها فتولد من رمادها مدينة الصحو و القوة ، فإذا هي حسب الأغنية الشعبية :

« للا ، لللي ، لويا

وجه بغداد وردة

وجهها كوكب يفيق

مركب يعبر المضيق

للا ، لللي ، لويا »(2)

ولكن الشاعر يفيق من حلمه ، عندما يسقط الضوء (الضوء المسلط على المشهد أو هو ضوء الوعي النابع من صوت الشاعر- الرائي) :

« يسقط الضوء عليها

يا خجلتي ! تكذب العين

الفم

الأذن

يكذب الوجع الصارخ

يا خجلة الغناء »(3)

وهو (الشاعر) في هذا القسم ضدّ الحلم الزائف و التغني بالأمجاد القديمة ، كما أنه ضدّ التزييف والمهادنة ، و هو لا يستطيع أن يبشّر بالعشب ، أو بالحب في عصور الجليد و اليباس لقد رفض

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص15- 16.

(2) م.ن ، ص22.

(3) م.ن ، ص ص23- 24.

تسمية الأشياء بغير ما هي عليه ، فيستعير قناعا لوجهه من القرن الرابع الهجري ، ممثلا في صوت الشريف الرضي في قصيدته الحائية التي نظمها في عصر القادر بالله ، و هو يستنهض الهمم ، فلم ينفع استنهاض و لا تحذير ، و هو يستدعي أبياتا للشريف الرضي ليتمّ الإيحاء من خلال الماضي للتعبير عن التجربة الحزيرانية أو الخطر الداهم :

« ليس لي غير صوت ينادي
في السيوف الصديئة تحت غمد بلادي
(نبهتهم مثل عوالي الرماح
إلى الوغى قبل نموم الصباح
فوارس نالوا المنى بالقنى
و صافحوا...)
لكنهم فوارس من خشب ،
فوارس الهواء ،
أي ريح تميلهم
مالوا
انحنوا
وناموا
نبهتهم . فناموا
(متى أرى الزوراء مرتجة
يصيح فيها الموت)
هل رجة
تخلخل السكون في بغداد....» (1)

ليعود إلى الحلم بالثورة من جديد لاستعادة البريق الضائع (بريق بغداد) ، و لكنه يتراجع عنه إلى ذكر المسببات التي أدت بسقوط بغداد ، فالبرمكي بها جسر إلى الروم ، و زبيدة دبق و الرعية معصورة من القهر ، أو هي مشغولة بالتوافه ، و شاعر الخليفة قد خُتم على فمه بالخمرة ، فما كان

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص 26- 27.

من الشاعر إلا أن يُنذر و يتوعّد في الحلّ ؛ حلّ العقدة طبعا ؛ التي تدرجت بأحداثها و صراعاتها لتثمر في الحلّ صوتا ينادي :

« بغداد في خطر »(1)

وهو صوت تمتدّ إليه يد الغدر و الخيانة لتخنق فيه جهره بالحقيقة و فجائعية الآتي ، لتموت بغداد هنا وينتهي كل شيء بانتهاء القصيدة .

هكذا إذن تقوم القصيدة على شبكة من العلاقات بين الحدث و الشخصية المؤدية ؛كما تتعدّد المستويات و الأصوات فيها ، بداية بصوت الشاعر- الراوي في العرض ، وصولا إلى صوت الشاعر- الرائي المنذر في آخر القصيدة ضمن ما يعرف بالحلّ ، كما يحضر في القصيدة أشكال تعبيرية و فكرية متنوعة من واقعية إلى أسطورية و تاريخية و دينية.

فهي قصيدة حديثة تعبّر عن تجربة معاصرة (التجربة الحزيرانية) من خلال حكاية قديمة عمل الشاعر على إسقاطها موحّدا هذه الحكاية و أحداثها و الحدث المعاصر ، متوقّعا أن تعود هذه الأحداث في لبوس جديد في زمان و مكان آخر.

ولكن الذي جعل القصيدة — في رأينا — درامية هو تعاضد أجزائها و انسجامها فلا السرد (الوصف كصورة عنه) استطاع أن يخرج بالنص الشعري عن هويته ، و لا المشاهد المسرحية حولته عن وظيفته ، و لا الحوار الشعري و مجموعة التقانات المستعملة قد حادت به عن ما وجد لأجله جماليا ، ليكون الشكل العضوي المتلاحم أحد أهم شروطه ؛ سواء في تسلسل أحداثه و ترابطها ، أو في توظيف أدواته و صياغتها ، رغم هذا التموّج التعاقبي الذي يتقدّم في القصيدة ثم يتراجع من مقطع إلى آخر حتى نهايتها ، يصعد حينا على موجة الصراع ، ليتمّ التراجع عنه إلى الحلم بالخصب و الثورة ولكنه تراجع يفقد مسببات وجوده أمام العقبات التي تفرض منطقها داخل القصيدة.

3- الشكل الطباعي و تشكيل الدلالة :

من أهم وسائل إنتاج الدلالة في الشعر الحداثي طريقة تقديمه إلى المتلقي ، و التي تختلف بلا شك في وسائلها و أهدافها عن وسائل الشعر القديم ، فإذا كانت القصيدة العربية القديمة نصا سمعيا يتّصل فيه الشاعر بمتلقيه بوساطة الإلقاء ، و بشكل مباشر ، لتكون بذلك حاسة السمع هي الوسيلة الوحيدة للتلقي والإدراك والتذوق(2) ، فإن القصيدة العربية الحديثة ما عرفت من نقلة نوعية إلا وارتسمت على وجهها الكتابي ، لتتحوّل من قصيدة مسموعة إلى قصيدة مقروءة عن طريق الاهتمام

---

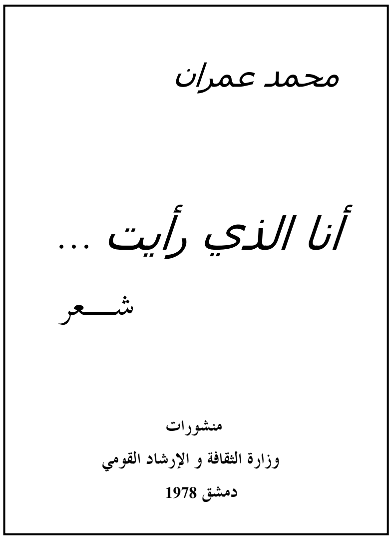
(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص31.

(2) يحي الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي" الأهمية و الجدوى" ، مجلة الآداب – جامعة منتوري ، قسنطينة ع07 ، 2004 ، ص46.

بالفضاء الطباعي في النص الشعري ، بعدما سمحت طريقة الطباعة و الكتابة و اللعب الشكلي لأكثر من اتجاه فكري بالتغلغل في داخل بنية الدلالة.

وهنا يأتي الوعي بالمكان في هذه القصيدة ليخلق إرغامات جديدة في التلقي على القارئ ، تجعله يقرّ بأهمية المكان الذي لا يمكن اعتباره « جانبا هامشيا أو ترفا فكريا ، أو لعبة مجانية »(1) داخل هذه القصيدة ؛ مما يدفعه إلى القيام بدور جوهري في إنتاج الدلالة ، و التي تعتمد على أهلية المتلقي التأويلية في اكتشاف جماليات هذا الانتقال من عملية الإلقاء إلى عملية القراءة البصرية « فالنص في هذه الحالة ليس مجالا زمنيا فقط ، و لكنه مكاني أيضا »(2).

وفي تجربة محمد عمران يُوكل الشاعر للهيئة الطباعية دورا بارزا في أداء الدلالة و إبراز الجوانب الدرامية للتجربة ؛ فقد عمد « إلى كتابة القصيدة في شكل طباعي إيحائي يبرز المعنى الذي تحمله اللغة وتؤديه كافة عناصر التجربة ، بما يجعل النسق الشكلي لكتابة القصيدة طباعيا عنصرا من عناصر أداء التجربة و تصويرها »(3) ، فقد وجدناه يستثمر أوجه التركيب المكاني و تصريف الحبر على الورق في تشكيل القصيدة بما هي جسم طباعي ، و بنية بصرية بداية من العنوان * على غلاف المجموعة حيث نرى خرقا لما جرت عليه العادة ؛ فحلّ الخط اليدوي محلّ الطباعي متبوعا بثلاث نقاط و بخط سميك :



(1) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب • مقاربة بنيوية تكوينية ، ط2 ، دار التنوير للنشر- بيروت ، 1985 ، ص97.

(2) م.ن ، ص99.

(3) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص461.

(*) نعتبر هنا العتبات النصية مكونا من المكونات البانية للخطاب، و لذلك فإفادتنا من الجهاز المفاهيمي الذي أسسه جيرار جنيت gerard genette فيما عرف بالعتبات النصية تتدرج في إطار الشعرية التي نتخذها مكانا للقراءة . ينظر : عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية وأسئلة الذات ، ص11.

ليعلن الشاعر عن تمسّكه بشرط الراوي العارف- الرائي الفارض لرؤاه ، و قناعاته منذ البداية والمحيط بزوايا و ملابسات التجربة الشعرية ، إذ نشير هنا إلى أن اسم الشاعر قد اعتلى صدر الغلاف وبخط أقل سمكا من الخط الذي كتب به العنوان ، و هو ما يفيدنا في الوقوف على المنطلقات الجمالية لدى الناشر و الكاتب على حد سواء ،كما يدلان على قيمة الاختيار الشكلي و الجمالي في عمليات إخراج المجموعة هنا ، سواء في نوعية الخط أو في ترتيب العناصر داخله ، فالأنا هنا تقدم نفسها معلنة مسؤوليتها عن كل ما سيكون في المجموعة فكريا و جماليا وحتى شكليا.

فالمكان الذي يحتلّه العنوان و الطريقة الكتابية التي قُدّم بها تدلّ « صراحة أو ضمنيا ، على وجهة النظر الكتابية ، و الرؤيا الناظمة للمجموع الذي يشكّله الكتاب »(1) ، كما نبادر بتسجيل الملاحظة التالية : لقد تلا العنوان مباشرة التحديد الأجناسي: " **شعر**" ، و هي نقطة تنضاف إلى البنية التركيبية الاسمية : موصوف + الصفة ، و الدلالة الاستعارية لتدرج العنوان في إطار الأنساق التخييلية المشكلة في المجموعة (2).

أما عن العناوين داخل المتن فقد انقسمت إلى نوعين :

نوع يتكوّن من **مفردة واحدة** : بغداد ، و **نوع آخر** يضم **عناوين مركبة** من أكثر من كلمة واحدة وهي: الدخول بين الوردة و الدم ، الولادة من خاصرة الوقت ، يرسم للفجيعة حدودا و يقرأ تضاريسها ، أنا الذي رأيت . و هي عناوين أُفردت بورقة (صفحة) خاصة ، نُزِّلت بخط أكبر سمكا من خط المتن الشعري (القصائد المعنونة) و التي تحافظ على نوعية الخط و سمكه إلى آخر المجموعة.

كما نشير إلى أن السطر الشعري لقصائد المجموعة قد حافظ على أفقيته و اتجاهه من يمين الصفحة إلى شمالها ، كما حافظ على مواقع الانتهاء التي تسم شعر التفعيلة عامة ، و لكنه عدل في كثير من الأحيان عن لزوم مواقع ابتداء العادة ، لنجد أن الأسطر الشعرية خاضعة في بدايتها إلى حركية واضحة تشفّ عن التصرّف الواعي المؤكّد لمقولة تعدّد الأصوات داخل القصيدة ، فلكل صوت مكان يبدأ منه ؛ حسب توزيع السواد و البياض داخل الصفحة ، و هو التوزيع الذي يخضع لحاجات تعبيرية متباينة في القصيدة الواحدة (3).

فهناك سطر يبدأ من بداية الصفحة و آخر يترع إلى وسطها و آخر يتوسطها ؛ و تُقدّم مطولة "**أنا الذي رأيت**" مثالا واضحا على ذلك ؛ حيث تبدأ القصيدة بأسطر متوازية ذات بدايات موحدة:

---

(1) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، ص24.

(2) م.ن ، ص ص31- 32.

(3) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص26.

« أنا الذي رأيت

أرمي نبوءتي

في هجعة الساحات، ثم أمضي

مكللا بشوك أرضي »(1)

ولكنها سرعان ما تتقدّم إلى وسط الصفحة معلنة دخول صوت آخر في القصيدة يؤطر له الشاعر بقوسين :

« (كلوا جسدي ميتا

أفلتوا كلاب صيدكم على كلماتي

الوقت ضيّق

و أنا آت لأتكلم) »(2)

وهو صوت الوعي الناقم على الأوضاع ، الرافض للخضوع بأشكاله ، و لهذا فهو يتكرّر مرات عديدة داخل القصيدة و بنفس الطريقة أو الشكل الطباعي الموصوف :

« (الوقت ضيق

و أنا آت لأتكلم) »(3)

صوت الشاعر الرائي المحذر من هول ما سيأتي المبشّر بالعذاب و الموت و المراثي:

« (إذن لنكتب ، معا ، مرثية

القصب) »(4)

وفي كل مرة يظهر فيها هذا الصوت تتقدّم الأسطر عن سابقتها ، و ما على المتلقي إلا أن ينتبّه إلى ما يخلقه هذا التقدّم من دلالة ، و ما يتركه هذا البياض من ثغرات ، يملؤها التأويل الواعي تتميما لهذه القصدية المنتجة وفق الشكل الطباعي التالي :

____

____

(__________

____

(1) محمد عمران: أنا الذي رأيت ، ص107 ، يُنظر القصيدة التي تحمل عنوان المجموعة.

(2) م.ن ، ص108.

(3) م.ن ، ص108.

(4) م.ن ، ص111.

(

وهكذا راح الشاعر يتفنن في كيفية مثول قصيدته فوق الحامل الطباعي ، مبتكرا بنفسه هيئتها الطباعية ، على العكس من القصيدة العمودية التي كانت تملي على الشاعر- بصورة مسبقة — هيئتها.

وليس ببعيد من هذا المنهج في خلق المعنى و إشراك القارئ في إنتاج الدلالة ما نراه من غلبة للنسق التشكيلي المتموج في قصيدة " **بغداد**" و الذي يأخذ الشكل التالي: (في مقطع من مقاطعها)

والذي نمثّل له بقول الشاعر :

« أدخل دهليز الدّمع المغلق
أسمع في جدران الدّمع نشيجا مختنقا
أقرأه وحدي

من أنا يا بغداد
أقرأ دمعك وحدي
أقرأ هذي اللغة الممحوة في صدر كتاب
يسقط الضوء على صدر الكتاب:
ألحروف انفتحت أجفانها ،
ألكلمات استيقظت
سالت
أرى صدر الكتاب
شجرا ينمو
عصافير من الحزن ،
أراه
زهرة برية ،
عشبا ،
ثمارا مرة
ها أوراق الدمع »(1)

ليتم توزيع البياض و السواد وفق رؤية تموّجية توحي بحالات الصراع النفسية التي تعيشها كائنات القصيدة و ذواتها ، وفق حركة المد و الجزر ، فظهور البياض انحسار للسواد ، و ظهور السواد تراجع للبياض في هيئة بصرية معبّرة ، إذا يعيش هذا النص- كما يقول محمد بنيس- صراعا حادا بين الخط والفراغ ، أي بين الأسود و الأبيض « ... و هذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه »(2) الشاعر طبعا.

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص17- 19.
(2) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص103.

فبنية المكان إذن يشوبها نفس القلق الذي يجتاح الشاعر ، فيحاول نقل عدواه إلى القارئ الذي شبّ على تقاليد بصرية معينة منحته الاطمئنان و الثبات و دعّمت توازنه الداخلي الوهمي ، أما شاعرنا « فإنه يمتدّ بهذا التركيب اللا متناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة و يدفع بهذا الاطمئنان نحو الشّك و الدخول في متاهة القلق »(1).

وتثمينا للصيغة البصرية لهذا القلق ؛ تأتى صورة أخرى لفعل التشكيل الطباعي في تشخيص الدلالة داخل نفس القصيدة ، حيث يبدو تفريق الكلمات و توزيعها العمودي مضاهيا للحركة المنسوبة إليها :

« بغداد يا بغداد

الحزن منهمر

الرعب منهمر

ألموت منهمر...»(2)

ففعل الانهمار هنا هو الذي فرض على الشاعر هذه الهيئة ، إذ تتماثل الهيئة الطباعية مع دلالة فعل الانهمار ، و هي هيئة تكرّرت في كامل المجموعة و بطريقة مائلة للدلالة على فعل (الميلان) في قول الشاعر :

« فوارس الهواء .

أي ريح تميلهم

مالوا

انحنوا

و ناموا... »(3)

وهكذا كانت الكتابة المائلة للأفعال المتتالية معادلة شكلية لمعانيها ، فجسّد الشاعر هذه الأفعال بما لا تؤديه اللغة ، مستثمرا الشكل الطباعي للأداء الدلالي الذي يهدف إلى تنبيه الفوارس من جهة الدلالة الخارجية ، و لكنه يهدف إلى تنبيه – (داخلي)- القارئ إلى فعل هذه التقانة في تشخيص الدلالة من جهة أخرى عندما يقول :

« نبهتهم. فناموا »(4)

---

(1) محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص103.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص24.

(3) م.ن ، ص27.

(4) م.ن ، ص27.

وفي نموذج آخر نرى الشاعر و قد أعطى شكلا طباعيا لمحتواه ، فالغضب الساطع الذي يطلبه والبكاء الذي ينفيه عن أعين الرعية في بغداد دليل على جمودها و وهنها ، كلّ هذا يحتاج بالضرورة إلى الدمع ، و هاهو الشاعر يعطي لهذا المحتوى شكل الدمعة في فضائه الطباعي :

« لا بكاء

ترى الدمع

يرقد تحت جدران العيون

العتيقة. دمعا تخثّر. حزنا أصمم

أرى شفة الدمع خرساء. لا أكذب

الأهل. كيف أسمي الترمل

عرسا؟ أقول بلادي

تعانق أعيادها

و بلادي

تموت »(1)

وهو شكل يتراح عن التشكيل التموّجي الذي قدّمناه ليُنصّب نفسه كبديل آخر يصل إليه الشاعر بعد تحولات عديدة داخل القصيدة.

لقد برهنت القصيدة الحداثية على أهمية العنصر التشكيلي للمكان ، و أضحى الشكل الكتابي للنص الشعري « بمثابة جزء من النص نفسه له وظيفة دلالية و هو في أدق حالات استخدامه يستطيع أن يشير إلى العلاقات التي تربط بين أجزاء النص على المستويين الأفقي و الرأسي. إنه – بعبارة أخرى– يحدّد معالم الطريق لقارئ النص»(2).

فكتابة الأسطر الشعرية كتابة حرة ، جعلت من طول هذه الأسطر يتفاوت « حسب أوضاع الذات و إيقاعها في الخطاب »(3) ، و هو ما يسمح بإقامة علاقة (علاقات) متنوعة بين السواد والبياض عبر الطريقة الخطية المهيمنة في كتابة الأسطر الشعرية « وهذا النمط من التفضية الشعرية هو المعادل الموضعي للرؤيا الشعرية الحداثية ؛ التي التبست في الشعرية العربية الحديثة في التجربة–

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص26.

(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص407.

(3) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، ص58.

التجارب التأسيسية ، فارتبطت بالتحرّر العروضي و الانتظام الحر للتفاعيل في البيت الشعري. ومن ثمّ التطابق بين الشعر الحر و الشعر التفعيلي »(1).

فإذا كنا قد استسغنا هذه اللعبة ؛ و قبلنا بهذا الصراع بين الأبيض و الأسود الناتج عن التفاوت بين طول الأسطر و قصرها ، و طريقة تقديمها إلى القارئ و المكان الذي تحتله في الصفحة (بداية وسط ، نهاية) ، فإننا لابد أن نستسيغ امتداد هذا الصراع إلى المقاطع الشعرية كمكونات شعرية بنائية « إذ تتكون أغلب القصائد من مقاطع شعرية يميّز بعضها عن بعض الفضاء الطباعي ، الخط الرقم ، و علامات الترقيم »(2) ، ليزحف البياض بدهائه أمام السواد ، فتتسع المسافة المكانية بينهما بطرائق مختلفة.

ففي قصيدة " **الدخول بين الوردة و الدم**" ، تتميز المقاطع عن بعضها بأرقام ، فكلّ مقطع مرقّم برقم خاص ، تتباعد إلى درجة تشكيلها للوحات خاصة أو مشاهد ، و بين مقطع و آخر نلاحظ اتساع مساحة البياض ، ليأخذ كلّ مقطع ما يناسبه من المساحة المكانية داخل الصفحة (أو بالأحرى صفحات كاملة متعددة) ، حيث يشير الشاعر من خلال كل مشهد إلى حالة نفسية خاصة.

فالمقطع الأول للحزن و أسبابه ، و الثاني للجدب ، و الثالث للإبانة عن حاجة الشاعر للآخر (الأنثى) ، و الرابع للحب و الحزن و دورهما في إعادة التوازن المفقود ، و الخامس لانفتاح الشاعر على الأشياء الطبيعية و التحامهما المخصب ، و السادس لالتقاء الشاعر في زمن الخصوبة بأنثاه والسابع لنتيجة هذا الالتقاء و اكتشاف الخصب في الجسد ، و الثامن لانقشاع غيوم اليباس عن طريق العلاقة الجسدية التي أعادت للأرض خصوبتها ، عبر وأد البعد و اليباس و مظاهر الموت.

أما في قصيدة" **ولادة من خاصرة الوقت**" فالشاعر يتوجّه إلى نوع آخر من البياض في تعامله مع مقاطعه داخل القصيدة ، و التي تبدأ بالفعل (**أهبط**):

« أهبط درجا أبيض إلى حيث الغرفة في

ضاحية الليل

الجرس

طعم نبيذ يسيل

الباب

(1) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، ص59.

(2) م.ن ، ص62.

غبطة رمانة تتكسر...»(1)

وفق الشكل الطباعي التالي :

أهبط درجا أبيض إلى حيث الغرفة في
ضاحية الليل
الجرس
طعم نبيد يسيل
الباب
غبطة رمانة تتكسّر
ص61

وهو الفعل الذي يدفع بالشاعر إلى الانطلاق في كتابة قصيدته من آخر الصفحة ليترك بياضا قبلها للدلالة على فعل الهبوط بحثا عن الدفء :

« يمسكني من قلبي عطر مكتوم الصوت

خمس يمامات تهاجر بيدي إلى الدفء »(2)

ولكن المعنى هنا لن يكتمل دون ذكر المكان الذي يهبط إليه الشاعر ، و تهاجر إليه اليمامات ، فيترك الشاعر فراغا كبيرا بين هذا البحث و المكان المبحوث فيه للدلالة على بعد المسافة بينهما ؛ و التي تشير إلى معاناة يعيشها الشاعر و الأشياء المحيطة به دون التصريح بها ، و لكن البياض الكبير يفضحه معلنا عذابه نتيجة بعده عن جسد الحبيبة (أو بعد المسافة المكانية بينهما كما تقدمه الصفحة :

« في الشوارع الصاعدة إلى عينيك

(الشوارع مذبوحة المصابيح

المتوكأة على عصا مدن

تآكلها ظلام أصفر

الملتفة بعباءة وطن تهرأ حريرها

الجارة حذاء من موت لزج

استوقفتني أشجار ليباس حلوقها رنين

---

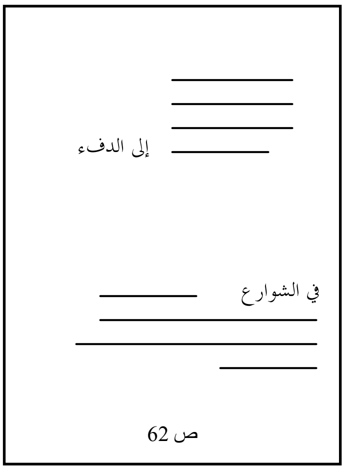
(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص61.

(2) م.ن ، ص62.

" أحملنا إلى الماء في بحيرة

جسد حبيبتك " »(1)

وفق الشكل الطباعي التالي :



وهو الفراغ الذي تتضاءل مساحته كلّما اقترب الشاعر – من مقطع إلى آخر– من التوحّد بمبتغاه (**الحبيبة / الدفء/ الأعراس/ الأعياد/ الخصب/الولادة/الفرح**) ؛ فالفراغ عنصر له أهميته في القصيدة ، و هو هنا حليف الحالة النفسية المُعاشة (بعد/ قرب) ، إنه بلا شك ضرورة قائمة في البناء العام لهذه القصيدة ، قبل أن يكون ضرورة طباعية (2) ، حيث يشكّل الشاعر الفضاء العائم الأبيض بين ذاته و ما ترغبه ؛ كحيّز معلوم للتعبير عن استمرار المعاناة ، و ما يبعثه هذا الانتظار من رتابة وسكون ، يخفّف من وطأتها تضافر الجهود * و تكاملها لوأد (البعد= الموت) و تحقيق (القرب= الولادة) ، و على المتلقي أن يؤثث الفراغ الذي يخلقه النص بحسن التقبل و التأوّل ، و من هنا تأتي شعرية النص و جمالياته ، لتنكشف « إستراتيجية الكتابة من جهة كونها تتحرك في فضاء عقلي وتحوّل على التقنية و الدراية بمغالق الكلام »(3).

ليست لعبة البياض و السواد هي اللعبة الوحيدة الممارسة من طرف الشاعر في إطار شعرنة الفضاء الطباعي ؛ و جعله قابلا للتلقي كوسيلة من وسائل توصيل الدلالة للقارئ ، **فعلامات الترقيم**- أيضا- لها دورها في إنتاج الشعرية داخل النص الحداثي ، و من ثمّ تحضر أغلب العلامات المستعملة في الترقيم الكتابي . و نعني بعلامات الترقيم « كل ما يوظّف في الكتابة دون أن يكون من

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص 62- 63.
(2) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص ص27- 28.
(*) في كل مرة تدخل أشياء جديدة لتساعد الشاعر على تحقيق مبتغاه و لهذا يقول : معي ... ، معي ... ، أيضا ...
(3) مجموعة من المؤلفين : في الشعر المغربي المعاصر ، ص ص58- 59.

حروفها ، كالنقطة و الفاصلة و القاطعة و الأقواس و الوصلة و المزدوجتين ، و علامة الاستفهام والتعجب و نقاط التعليق أو الاكتفاء ... »(1) ؛ لتصبح من العناصر الشكلية التي يتفنّن الشاعر الحداثي في توظيفها بطرق لا تخلو من دلالات (2) ، فقد تحتفظ هذه العلامات بوظائفها و دلالاتها المعهودة في الكتابة النّثرية ، وقد تحيد عن تلك الوظائف لفائدة وظائف أخرى مغايرة (3).

ففي قصيدة " **بغداد** " تكثر علامات الاستفهام (؟) و التعجّب (!) بشكل ملفت ، و إن كان توظيفها لا يتجاوز حدود الفهم البلاغي لأسلوبي التعجّب و الاستفهام ؛ فإن وجودها قد أسهم في التأطير لتعدّد الأصوات داخل القصيدة ، و تأجيج الصراع بين المصالح المتضاربة ، لتسهم إلى جانب النقاط المتراكبة (:) و الحوارات المختلفة لوضع القارئ أمام فضاء درامي بامتياز عبر الشّك وعدم اليقين المغروسين.

ولكن العلامة المائزة و المستخدمة تقريبا في كامل قصائد المجموعة بشكل يجعلها تعبّر عن قصدية واعية ، **علامة التقويس** في مواضع كثيرة « حيث يراد من الكلام الواقع بين قوسين أن يكون تعبيرا عن صوت آخر غير صوت " الأنا " الذي يستعلن في القصيدة . غالبا ما يكون هو الصوت الباطني الآخر للشاعر نفسه ، و قد يكون صوت غيره ، لكنه على كل حال الصوت المتزامن مع الصوت الأول المعلن ، على نحو يكشف عن جدلية الرؤيا و ثرائها »(4) ، بحيث لا يمكن للصيغة الإنشادية التقليدية أن تقدّم للقارئ تفصيلات و إيحاءات حول هذه الأصوات و وجودها مجتمعة ، ما دام الشاعر لا يقدر على الإشارة إليها و إلا وقع في فخ التبسيط و استسهال الكتابة.

فمن الواضح- كما يقول عز الدين إسماعيل- أن التقويس « ظاهرة كتابية في المحل الأول تتمثل في القصيدة على الورق و تحقق بذلك ما لا يستطيع إنشاد القصيدة في الغالب أن يحققه »(5) والأمثلة من المجموعة كثيرة لا تحتاج إلى جهد لتأوّل قيمتها ، نختار منها قول الشاعر في قصيدة " **ولادة من خاصرة الوقت**" :

« جسدانا قرنان مكسوران

من أحرق الماء ؟!

(يقبع فيها حطام سفينة

(1) يحي الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي" الأهمية و الجدوى" ، ص56.

(2) م.ن ، ص57.

(3) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، ص57.

(4) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص407.

(5) م.ن ، ص407.

في جثة بحر)

جسدانا خاويان

من أغرق النار ؟

(و ليس سوى الليل ينفتح فما

هائلا بفكين من سواد. بأسنان

زرقاء تأخذ شكل ريح تتلوى

في أفق هامد الريح تنفجر

غماما رماديا ينفجر ماء) »(1)

فالأسئلة للشاعر ، و الإجابة واقعة بين قوسين يمكن أن ننسبها إلى الشاعر نفسه (صوت الوعي في داخله) أو إلى أصوات أخرى جديدة ، إذ يعمد الشاعر إلى وضع إجابته على السؤال بين قوسين لأهميته ، أو لأنه يتوقّع أن يقول الصوت الآخر في اللحظة نفسها نفس ما قاله ، فيحاول بالتقويس أن يُشبع الموقف دراميا و يكثّف الدلالة و يعدل عن تضخّم " الأنا" و توجّهها نحو السيادة (2).

كما يعتمد الشاعر على **نقاط التتابع** لحذف ما لا يمكن تكريره ، أو ليترك فجوات تملؤها الذات القارئة وفق ما تراه مناسبا لطبيعة الموقف الشعوري ، كما أن الشاعر يعتبره نوعا من التقشف اللفظي المناسب لطبيعة الرؤيا التي لا تقدّم نفسها إلى لمن أخلص في البحث عنها ، و هي نقاط تتكرّر في مواضع يكون فيها الشاعر عاجزا أمام هول الموقف أو غير قادر على البوح أكثر ، فالصمت يختزل العذاب ، و الصمت حكمة هنا ،كما في توظف الشاعر علامة الحذف في انتظاره للغة النار :

« – " ... ستأتي

لغة النار إليها ذات يوم " »(3)

وهو يشير من خلال النقاط إلى نوع من التردّد و الخوف في قول ما قال ، و إلى طول انتظاره لهذه اللغة التي تخنق الدمع المرابط على أسوار بغداد ، و لكنّه يتخلى عنها (نقاط الحذف) مباشرة عندما ينتقل من الحلم إلى ما يشبه اليقين :

« – " ستأتي

لغة محرقة ،

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص81- 82.

(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ص377- 378.

(3) م.س ، ص20.

قلت ستأتي ." »(1)

وفي قصيدة " **الدخول بين الوردة و الدم** " تكون نقاط الحذف لتعذر ذكر كل الأشياء التي يرغب الشاعر في فتحها عند التقاء جسده بجسد أنثاه على جدار الوقت :

« و أفتح آبار الضوء ،
و حوضا تغتسلين به من مني الليل ،
و منشفة ،
و سريرا مفروشا بالنار
... وأفتح في حائط الوقت
وجها لرمانة تتناسل
أو لغة لحقول تهاجر من صمتها
جسد لرياح مهوّمة »(2)

ونقاط الحذف في قصيدة " **يرسم للفجيعة حدودا و يقرأ تضاريسها** " نوع من الذهول الدّال على الألم و العذاب و الدهشة التي لا يملك أمامها الشاعر إلا الصمت :

« تنغلق فوهة الحلم
حيث ... »(3)

وعندما يفيق الشاعر من لدغة المأساة يضيف إلى رؤياه :

« حيث الفجيعة أسلاك مكهربة
و مصراعا قتل مصفح
و القفل دولار
يدار به بئر نفط»(4)

فالحذف في كلّ ما مضى صورة من الاستغناء و الاستعاضة ، يُوكَل من خلاله إلى القارئ ملء الفراغ وفق تصوّراته ، و حسبما يفتح النص أمامه من دلالات و معاني ، و هي عملية تهدف إلى التركيز على القارئ و فاعليته و تحويله إلى شريك مساهم في الكتابة و القراءة معا.

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص20.
(2) م.ن ، ص ص49- 50.
(3) م.ن ، ص99.
(4) م.ن ، ص99.

ومن العلامات المستعملة أيضا **الشرطة** (–) بين مفردات :

الكرة ـــ الأرض (1)

البلاد ـــ الثوب (2)

البلاد ـــ العباءة (3)

والشرطة هنا « جاءت لتوحّد بين اللفظين بالجوهر و الأهمية»(4) ، و تأكد الانتقال البصري إلى نفس المعنى الأول.

كما أكثر الشاعر من استخدام الشرطة المنحية (/) و تسمى الوقفة الموسيقية حيث « توضع في آخر التفعيلة و ليس لها أي علاقة باكتمال المعنى ، و يكون الوقوف صوتيا فقط بينما تظلّ عملية تكوين الصورة الشعرية و اكتمال المعنى مستمرين ، و قد ينتهي الدفق الموسيقي و يكتمل المعنى فتوضع هذه الوقفة الموسيقية (/) أو توضع نقطة في آخر الكلام »(5) ، و قد تستعمل و لا علاقة لها بالموسيقى الداخلية و لا الخارجية.

هذه أهم العلامات المستعملة من طرف الشاعر داخل المجموعة يؤطرها الجهد الملحوظ في جعلها علامات مؤثرة في صميم العمل الفني و مستدعاة استدعاء فنيا ، و ليست علامات تزيينية للنص جيء بها من الخارج لتكون مفروضة على النص فرضا « فحيثما نرى أن الكاتب يسعى بقصده إلى الاستفادة من الإمكانيات الكتابية المتاحة ، فإنه من المناسب – فيما يبدو- أن نعتبر ذلك التعبير جزءا لا يتجزأ من النص»(6).

هذا ما أمكننا ملاحظته من جهد الشاعر في توظيف الفضاء الطباعي لصالح الدلالة الشعرية حيث أصبحت عنده طريقة الكتابة و ما يصاحبها من علامات ترقيم مهمة في بناء مدلول القصيدة لديه ، فاستعاض بالإشارات و الفراغات غير اللغوية عن الأدوات التعبيرية اللغوية في كثير من الأحيان ، و انتقل بالقصيدة من الطابع الإنشادي إلى تفعيل البصري في استجلاء غوامض و رموز وظيفية داخلها.

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص35.

(2) م.ن ، ص94.

(3) م.ن ، ص95.

(4) عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، مؤسسة نوفل- بيروت ، 1980 ، ص348.

(5) م.ن ، ص ص 348- 349 .

(6) يحي الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي ، ص50.

والحق أن محمد عمران سعى « إلى تخليص قصيدته مما تبقى من آثار شفاهية و اتجه نحو كتابة قصيدة كتابية ، و الاستفادة مما تتيحه التقنيات الخطية و الطباعية من إمكانات دلالية في تعاملها مع السطوح الورقية »(1) ، و على المتلقي للنص الحداثي أن يدرك قيمة هذا التوظيف الشعري للفضاء المكاني للورقة و الذي يشكّل « منعطفا حادا في طبيعة البنية الأدائية للنص الحديث ، لأنه وجد محققات أخرى للشعرية عن طرائق استغلال الفضاء الطباعي و الانفتاح على استخدام علامات الترقيم ؛ لتحقيق إيحاءات و دلالات لإثراء تجربته »(2).

---

(1) عبد العزيز إبراهيم : شعرية الحداثة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2005 ، ص171.

(2) م.ن ، ص171.

الفصل الثالث

الشعرية شرطا للحداثة

إذا كانت الحداثة الشعرية كما نتغياها هي كل تطوير و تجديد يطرأ على الشعر ؛ بحيث يلامس هذا التطوير عمق الشعر و يحدث فيه انقلابا ، فإن البحث عن هذه الحداثة انغماس في الجديد المفتوح على عالم شاسع من العلاقات ، و الإحالات و الظواهر و التقانات الجديدة ، بحث خصب عن رحم شعري ينجب شعرا يعيد صياغة العالم في أشكال تعبيرية و رؤى كونية ؛ تعيد اكتشاف هذا العالم.

ولكن صفة الحداثة – وبخاصة في النص الشعري – لا تمنح النص صفة الفنية بالضرورة ، فالفنية مرهونة بطبيعة النص الشعري لا بطبيعة الوعي الذي يصدر عنه ؛ فإذا كانت الحداثة هي هذا الوعي الجمالي المتشكّل عبر مراحل التجربة ، فإن ما يمنحه وجودا و يترله إلى عالم النص بحيث يصبح ممكن التقصي هو الشعرية ؛ و بمعنى آخر إذا لم يكن النص راقيا على الصعيد الفني فإن تلك السمات أو المقولات التي تنادي بها الحداثة أو توجدها ، لن تنقذه من الرداءة أو الهبوط ، و التفاوت بين الشعراء لا يكون على صعيد الوعي الجمالي وكفى ، ولكنهم يتفاوتون بالضرورة على صعيد تمثيل هذا الوعي فنيا (1) ، فالقانون الداخلي الأساسي المحرّض على الحداثة في رأينا هو قانون الشعرية ، إذ كيف يمكن البحث في حداثة النص وتجاهل الفضاء الذي تسبح فيه هذه الحداثة ؟

فعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت الحداثة الشعرية من خلال البحث في شروطها وتصنيفاتها و وعيها الجمالي وأوهامها كذلك ، فإنها دراسات بحثت في الجديد والطارئ على ظواهرها و قدمته في قالب وصفي ترتيبي انتقائي ، دون أن تشير إلى قيمة هذه الظواهر وشعريتها والعلاقة التي تخلقها مع المتلقي ، حيث يبدو تناولها للتغيّرات و الظواهر الطارئة على الشعر الموصوف بالحداثة منقوصا من شيئين :

– الحديث عن شعرية الظواهر وقيمتها الفنية و الجمالية ، و دورها في خلخلة الوعي السائد و التوجه إلى الحداثة كمفهوم عام ؛ فليس حضور هذه الظواهر في النص هو الذي يمنحها الشعرية بالضرورة.

– الحديث عن دور القارئ في اكتشاف هذه الظواهر من خلال العلاقة التبادلية التي تنشأ بينه و بين النص ، فالشعرية موجودة في النص و لكنها مطمورة غائمة لا محدّدة ، و القارئ هو الذي يثبت وجودها بفعل التلقي ، معتمدا على الذوق الخاص و درجة الحساسية الفاعلة و رقيّ المدارك في التقاط نبضاتها و فوضاها و زهورها المترامية هنا وهناك ؛ في الحالات العادية و الاستثنائية ، المعقولة واللامعقولة ، الجدية والعبثية ، إنها (الشعرية) إحساس الذات القارئة بما تقدّمه الذات الكاتبة عندما تعبّر عن الإنسان و أوجاعه .

---

(1) سعد الدين كليب : وعي الحداثة ، ص59.

وعليه سنبني مقاربتنا للحداثة الشعرية عند محمد عمران من خلال البحث في شعرية الظواهر المبثوثة في عمق النص ، و التي ترتقي بهذا النص إلى صفة الحداثة فعلا ، معتمدين في ذلك على اقتناص اللحظة الخاصة لحضور الذات القارئة و التقائها بوعي الذات الكاتبة ضمن حوارية شعرية تذوقية تفاعلية.

1- شعرية الظواهر اللغوية:

أ- شعرية الانزياح :

يقصد بالانزياح * استعمال المبدع للغة انطلاقا من واقعها الذي يُعدّ بمثابة الأصل ؛ حيث يتم الخروج عنه ، ليحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد و إبداع ، و هو في نظر أغلب الدراسات التي تناولته « حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته ، و يمكن بوساطته التعرّف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي ، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته »(1).

الانزياح عند جون كوين عدول عن المعيار أو « مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي ، فهو إذن خطأ ، و لكنه كما يقول برونو " خطأ مراد" »(2) أو مقصود بوعي خاص ؛ يتجاوز من خلاله الشاعر المستوى العادي للغة ، أين تهيمن الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب ، في حين يرتقي بلغته إلى المستوى الإبداعي ، و ما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين « الأول : مستواها المثالي في الأداء العادي ، والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها »(3).

فالانزياح إذن ؛ جاء لإخراج اللغة من دائرة الألفة و المعاني المعجمية الضيقة ، إلى فضاء أرحب تكون فيه و معه طاقة سحر و افتتان ، إنها ملك الشاعر « و هو يتصرف فيها وفق مشيئته للتعبير عن تجاربه و قراراته و عواطفه »(4) ، قصد التأثير في المتلقي و لفت انتباهه ، و شحن النص بطاقات أسلوبية و جمالية ، ليحدث في الخطاب انزياحا يمكّنه من أدبيته و يحقق للمتلقي متعة و فائدة .

(*) يطالعنا الأسلوبيون بتسميات مختلفة و مصطلحات متعددة للانزياح ، و هذا التعدّد ناتج عن إشكالية غياب المفهوم التي يتبناها النقد المعاصر، فهو الانزياح أو التجاوز عند فاليري (Valery) ، و الانحراف عند سبيتزر ، و الانتهاك عند كوين (Cohen) ، و اللحن أو خرق السنن عند تودوروف ، و العصيان عند أراغون (Aragon) ، و التحريف عند جماعة مو ، و الشناعة عند بارت ، و المخالفة عند ثيري (Thiry) و الاختلال عند وارين و ويليك ، و الإطاحة عند باتيار(patyard) ، و خيبة الانتظار عند جاكبسون. ينظر : أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للنشر- لبنان ، 2005 ، ص30 و ما بعدها.

(1) نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب • دراسة في النقد العربي الحديث ، ج1 ، الأسلوبية و الأسلوب ، د.ط ، دار هومه للطباعة – الجزائر ، 1997 ، ص179 .

(2) جون كوين : النظرية الشعرية • بناء لغة الشعر- اللغة العليا ، تر: أحمد درويش ، دار غريب للطباعة – القاهرة ، 2000 ، ص35.

(3) محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ، 1984، ص198.

(4) محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي : اللغة ، مجلة دفاتر فلسفية ، ع5 ، ط4 ، دار توبقال- المغرب ، 2005 ، ص18.

الانزياح شرط ضروري في أي شعرية حداثية ؛ ما دامت الحداثة في كل تجلياها « وعي ضدي حاد للغة ، و بالتخصيص لأزمة اللغة »(1) ، حيث تبدو اللغة في هذا الوعي أرضا خرابا جاء يفتحها الشاعر ، ليزيل عنها الثبات و الجمود ، و لهذا كان الهدف من الانزياح عند المسدّي و قيمته تنطلق من كونه يرمز إلى الصراع بين اللغة و الإنسان (2) ، و هو صراع ينتهي بفرض الشاعر لرؤيته وتوجهاته الجمالية ، و وأده لكل مظاهر الجمود و التكرار و المعيارية داخل نظام اللغة .

فالنص الشعري هو قبل كلّ شيء آخر لغة ، و لكنه لغة مخاتلة مراوغة مُعجبة بذاها و ببنيتها وعناصرها ، و من هذا المنطلق كان الحديث عن الأنماط و الاستعمالات المتعددة للغة ، و تمّ تحديد اللغة الشعرية كطرف أقصى تبلغه اللغة في انزياحها عن المعيار و اللغة العادية ، و الأسلوب المستعمل واللغة النثرية ، و النسق المثالي ، و النمط ، و الأصل المألوف ، و السنن اللغوية و الاستعمال السائر والتعبير الشائع و البسيط ، و الدارج ، و الاستعمال المألوف (3) ، إنها كما يقول كوين لغة غير عادية ؛ و الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى "الشعرية" ، و هي ما يُبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري (4) .

لقد أصبح الانزياح ملمحا بارزا من ملامح الحداثة الشعرية ، باعتباره حدثا لغويا جديدا يبتعد بنظام اللغة عن السائد و المألوف ، و ينحرف بأسلوب الخطاب الشعري عن السنن و القواعد اللغوية الشائعة ، تكريسا لمبدأ المغايرة و البحث الدؤوب ، و إعلانا عن الحرية الماثلة التي ينطلق منها الشاعر والتي تجعل من الشعر تبعا لتعبير فاليري " لغة داخل اللغة" ، نظام لغوي جديد و معبر لا مفرّ منه لحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية (5).

فالشاعر إذ يضع اكتشاف العالم كأسمى أهدافه ، لا يستطيعه قبل أن يتخلى عن نظام اللغة القديم و صوت التقنين فيه ، و هو مجبر على أن يشحن لغته كي تكون « لغة دلالات ، لا دلالة واحدة ، و لغة احتمالات ، لا لغة ثبات و يقين و لغة توترات ، لا لغة الهدوء و السكينة ولغة صراع و حركات متماوجة متواشجة لا لغة اتجاه واحد »(6) ، وحتى يتسنى له اكتشاف العالم وابتكاره لا بد عليه من « مراوغة اللغة و خيانتها ، هذه الخيانة الملائمة ، و هذا التلافي و الهروب

---

(1) كمال أبو ديب : الحداثة/ السلطة/ النص ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ، م4 ، ع3 ، أفريل- ماي- جوان 1984 ، ص43.

(2) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب• نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا- تونس ، 1977 ، ص106.

(3) م.ن ، ص ص99- 100.

(4) جون كوين : النظرية الشعرية، ص36.

(5) م.ن ، ص ص156- 157 ، (بتصرّف).

(6) خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، ص109.

هذه الخديعة العجيبة التي تسمح بإدراك اللغة خارج سلطتها ، في عظمة ثورة دائمة للغة »(1) تمنحه الحق في أن يقول أن :

« ألفرات على شفتيها يئن »(2)

وأن :

« شجرا

ينمو

عصافير من الحزن »(3)

وأن :

« شفة الدمع خرساء »(4)

لا شيء يوقف الشاعر و هو يعيد تركيب العالم في الوقت الذي يكشف فيه عنه و يكتشفه ، و لن يتحقق له ذلك إلا بهجر لغة المثال ، ففي ذلك تأكيد على ذاتيته و شخصانيته * التي لابد أن تظهر من خلال عمله.

لا تعتبر اللغة قالبا جاهزا في شعر الحداثة ، و إنما تتّسم بالمرونة ، الشيء الذي يجعلها قابلة للتجدّد ، ما دام العالم الذي تعبرّ عنه يتجدّد و الشعر يتجدّد أيضا ، و هو ما دفع بأدونيس إلى القول بأن « الشعر ليس موجودا في اللغة ، كما هو اللون مثلا ، أو العطر موجود في الورد ، الشعر في الإنسان ، و الإنسان هو مالئ اللغة بالشعر ، مالئ العالم ، و في العالم أشكال وجود ، بقدر ما فيه أشكال الحساسية ، هذا يتضمن أن إحساس الشاعر بحاضره ، و وعي حضوره المشخّص في العالم شرط أولي لكي يكون شعره هو أيضا حاضرا في العالم »(5).

فالشاعر هو الذي يمنح اللغة شعريتها و تميّزها ، و هو الذي يميط عنها لثام الجمود و الغربة في المعاجم ، المعاجم لا تعطي لغة « المعاجم تعطي مكونات أولى ، و الشاعر يتناول و يصنع منها لغته أي قصيدته ، أي أناه الشاعرة ، باللغة فقط يختلف شاعر عن آخر ، يتشابه الشعراء أو يتناسخون حين تكون لهم لغة مشتركة »(6).

---

(1) محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي : اللغة ، ص 106 ، (الكلام لبارت حول سلطة اللغة).

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص8.

(3) م.ن ، ص18.

(4) م.ن ، ص26.

(*) ينظر رأي عبد الله حمادي في الذاتية و الشخصانية ، الشعرية العربية ، ص 110.

(5) حسن مخافي : القصيدة الرؤيا • دراسة في التنظير الشعري ، ط1 ، إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2003 ، ص113.

(6) محمد عمران : بوح الشعراء ، مجلة العربي الكويتية ، ع454 ، سبتمبر1996 ، ص121.

يركز الشاعر محمد عمران اهتمامه على أن تكون له لغته الخاصة ؛ حيث يقيم عن طريق الانزياحات اللغوية التي يخلقها علاقات جديدة بين الكلمات ، إذ لا سبيل إلى تغيير المعجم الشعري ما دام هذا الأخير مشتركا و إرثا حضاريا بين مستعمليه ، و لكن الشعر الذي يعبّر عن تجربة جديدة يحتاج إلى لغة جديدة ، و جدة هذه اللغة تكمن في العلاقات الجديدة التي ينسجها الشاعر بين الكلمات داخل التركيب *.

فإذا كان التركيب بين المفردات هو في الحقيقة تركيب نحوي و مجازي في الوقت نفسه ، فقد سعى شاعرنا إلى إحداث تغيير جوهري في هذه العلاقات النحوية المجازية ، عن طريق استخدام المفردة في غير ما وضعت له ، أو بإسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة ، أو بالخروج على القواعد النحوية و القوالب الثابتة .

ولهذا يرى تزفتان تودوروف (**tzvetan Todorov**) أنه لم يكن بالإمكان تحقق الإنشائية لو أن اللغة كانت التزاما حرفيا بالأشكال النحوية الأولى ، و اجتهد في حصر مسافة "الانزياح" معتمدا على أراء جون كوين ؛ ليقرّر أن الاستعمال يكرس اللغة في ثلاثة أنواع من الممارسة : المستوى النحوي (**grammatical**) ، و المستوى اللا نحوي * (**agrammatical**) ، و المستوى المرفوض ويمثل المستوى الثاني " اللا نحوي" مجال الممارسة الشعرية . ففيه تحطيم للقاعدة النحوية و تأسيس لقاعدة جديدة تتحقق تلقائيا بين الشعر و المتلقي **(1)**.

وعلى هذه الأفكار نبني مقاربتنا لشعرية الانزياح عند محمد عمران ، محاولين استكناه الوسائل التي تشكل الانزياح عنده و التي يتأسس عليها هذا الانزياح ، منطلقين من محاولة معرفة جملة العلاقات التي تؤلف النسيج النصي بقراءة البنيات اللغوية الدالة فيه ، و معرفة النظام الذي يشكّل فضاءه نحويا و دلاليا ، مقسمين الانزياح عنده إلى انزياح إسنادي- دلالي ، و آخر تركيبي .

---

[*] تشير أغلب الدراسات التي تناولت الحداثة الشعرية إلى المعجم الشعري و مدى قيمته ، في حين نرى أن (الألفاظ / المفردات) ليست شعرية بالضرورة ، و لكن استعمالها في التركيب هو الذي يجعلها شعرية ، و نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني تشير إلى هذه الفكرة ينظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، شرحه وقدم له : د. ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية- بيروت ، 2002 ص126.

[*] يعرف ما يكل ريفاتير اللا نحوية قائلا : " إنها تنشأ من كون العبارة تتولد عن كلمة من المفروض أن نستبعدها ، أي أن التسلسل اللفظي الشعري في القصيدة يتسم بالتناقض بين ما تفترضه الكلمة و بين ما تفرضه" ، و يلاحظ وظيفتها فيقول : " تقوم اللا نحوية بوظيفة جديدة وهي تغيير طبيعة العبارات ، و هنا تصبح العبارات عناصر دالة في شبكة أخرى من العلاقات " ينظر : محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ط2 ، إيتراك للطباعة والنشر- مصر ، 2002 ، ص ص131- 132.

[1] إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص ص 191-192.

أ.1- **الانزياح الإسنادي :**

استخلص جون كوين قانونا عاما يتعلق بتأليف الكلمات في جمل « يقضي بأنه في كل عبارة إسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائما للمسند إليه ، و الإسناد في الحقيقة ليس إلا واحدا من الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية »(1) .

ولأن الجملة العربية تنقسم إلى قسمين: اسمية و فعلية سنتناول الانزياح الإسنادي وفق رؤيتين :

- الإسناد الاسمي :

إذ يُكثر الشاعر من استخدام عناصر الجملة الاسمية وفق مبدأ الإسناد الذي تحدثنا عنه ، و قد اتخذ من نسق هذه الجملة وسيلة مهمة في كشف رؤياه للقارئ ، و لكنه جعل هذا النسق يتزاح دائما عن الأصل الذي وجد له ؛ فعندما يُسند الشاعر في قوله :

« الفرات قتيل »(2)

القتل إلى الفرات و الفرات نهر ، و النهر لا يموت و إنما يجفّ ، و إنما القتل (الموت) للإنسان و كل ما فيه روح ، يكون الشاعر قد جعل من العبارة تبتعد عن المألوف ، فالمبتدأ (الفرات) يلائمه معجميا (مفردات الجفاف و ما يتبعها) كي تحقق نوعا من الملاءمة بين الفرات (كمجرى مائي) وإحدى صفاته التي يتميز بها ، و لكن الشاعر لا يهمه من أمر الملاءمة شيء ، إذ يتزاح بالعبارة إلى ما يحقق به شعريتها ، إذ أننا و باستبدالنا لمفردة (قتيل) بأي مفردة أخرى نلمس ضياعها (الشعرية).

والأمر نفسه يقال على أغلب الجمل الاسمية الواردة في المجموعة ، إذ لا تكاد تُعطي المعنى المرجو منها أي ذلك المعنى الذي يقع في أفق انتظارنا ، و من هذا قوله :

« و الليل بخور و صلاة »(3)

ولننظر كيف أن الشاعر قد جمع بين مفردات في جملته ، لا تحقق الملاءمة المعنوية المرجوة في أي تواصل لغوي ، ذلك أن الليل لا يمكن أن يكون بخورا أو صلاة ، و العبارة يكتنفها شيء من الغموض يحتاج إلى عمق تأوّل العلاقة بين المسند و المسند إليه ، و هي هوّة أو فجوة تخلق مسافة التوتر* اللازمة ، فالليل (كمسند إليه) يتصاحب لغويا أو معجميا مع مفردات من مثل: (**مظلم/ معتّم/ طويل/ يستر الهموم**...) أما أن يكون بخورا أو صلاة ؛ فهذا من أمر اللغة الشعرية التي تحمل

(1) جون كوين : النظرية الشعرية ، ص133.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص8.

(3) م.ن ، ص9.

(*) كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت ، 1987 ، ص20 ، نأخذ عنه مصطلح : الفجوة – مسافة التوتر.

قيمها الجمالية في داخلها ، و أي محاولة لإعادة الجملة إلى طبيعتها قضاء على سحرها و زرع للملل والرتابة والنثرية فيها .

وتتأكد شعرية الانزياح الإسنادي في الجملة الاسمية كلما تقدمنا داخل المجموعة ، بل إنها تزداد غرابة و بعدا عن المألوف حتى تصل بالقارئ إلى حدّ الدهشة ؛ و بالنص إلى حد الغموض ، إذ يقول الشاعر في أهم الأمثلة داخل المجموعة :

- « **الصلوات العاشقة** »(ص49)
- « **الباب**

غبطة رمانة تنكسر »(ص61)
- « **الجرس**

طعم نبيذ يسيل »(ص61)
- « **الفصول ثلج** »(ص69)
- « **الزمان امرأة مجهضة** »(ص69)
- « **الجبال مضغوطة** »(ص83)
- « **الغلاف**

حبل معقود بسقف السماء »(ص88)
- « **الأعداء يتناسلون من الأظافر** »(ص109)
- « **الوقت حنجرة تضيق** »(ص112)
- « **الأفق مزمار ينطفئ** »(ص112)
- « **الحب قمر يموت** »(ص112)
- « **القلب فرس تسقط في الحزن** »(ص112)
- « **زمان مومس آت** »(ص113)
- « **الكلام جثث معطرة** »(ص114)
- « **المرأة قعر يتهرأ من حبوب منع الحمل** »(ص114)
- « **القلب آلة تضخ قيحا نتنا** » (ص114)
- « **الوقت من طمي/ ودهان** »(ص118)
- « **الوقت من ورق لاصق** »(ص118)...إلخ.

فهي جمل اسمية لا تدخل في صنف الواقع لعدم الملاءمة الماثلة بين (المسند و المسند إليه) في كل منها وما نراها على هذا الحال إلا وقد حققت قدرا عليّا من الشعرية ، إذ بمقدار ما يحقق النص من سمة عدم الملاءمة بين أطراف تراكيبه ، يكون قد وضع نفسه في طريق التفرّد و الشعرية .

- الإسناد الفعلي :

إذ يتحقق هذا النمط من خلال علاقة الإسناد الواقعة بين (الفعل و الفاعل) أو بين (الفعل والفاعل والمفعول به) في حالة التعدي ، و قد يحتوي هذا النسق (نسق الجملة الفعلية) على متعلقات أكثر من متعلقات الجملة الاسمية ، و نظرا لأن الشاعر لا يجري العلاقات الإسنادية بين طرفي أو أطراف الجملة الفعلية مجراها المألوف من ملاءمة المسند للمسند إليه ، فإن هذا النسق قد احتوى على انزياحات و مجازات تولّدت عن سعة الفضاء الذي تحقّقه الصور القائمة على فعل المباعدة و اللا تجانس ؛ إذ يمتنع استحصال المعاني من هذه التراكيب في سهولة و يسر.

ففي أغلب التراكيب الفعلية لا نجد أن المسند إليه يندرج في مجال تناول دلالة المسند ؛ أي أن يكون جزءا من الصنف نفسه (دلاليا) ، حين يقول الشاعر :

« و النخيل على جفنها يتلوى ،

و يعتنق الجدب ، ثم ينام »(1)

فإذا غضضنا الطرف عن السطر الأول لما فيه من تقديم و تأخير ، فإن إسناد النخيل الذي ينوب عنه (الضمير هو) إلى الفعل (يعتنق) قد أحدث نوعا من المنافرة في التركيب أنتجت شعريتها الخاصة فالفعل (يعتنق) لا يوافق دلاليا و معجميا الفاعل (النخيل) ، إذ لو وضعنا هذا الفعل أمام ما يلائمه واخترنا له على محور الاستبدال (الاختيار) فاعلا من جنسه أو صنفه و من مجال تناوله مثل(الإنسان/ الحيوان/ ...) لأحسسنا بضياع شيء كنا قد تذوقناه من قبل ، فالفجوة = مسافة التوتر التي يخلقها هذا التركيب و الناتجة عن فقدان العلاقة المنطقية المنتجة للمعنى الأول ؛ و التي وضعت القارئ أمام ضرورة العبور إلى المعنى الثاني (معنى المعنى) ، هي التي وسّعت من أفق انتظارنا و جعلت للعبارة (التركيب) لوطة في القلب ، و الأمر نفسه يقال بالنسبة لفعل (النوم) .

وكذلك الأمر في قول الشاعر :

« يهاجر أمني

فأسكر

أسكر ،

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص7.

أسكر ،

حتى قرارة حزني

و استفتح الفجر عريان

يسلمني شارع لأخيه

و أرض لجارتها

و بلاد لحزن بلاد »(1)

فالشاعر إذ يسند الفعل (يهاجر) للأمن ، و الفعل (يُسلّم) للشارع أو الأرض أو البلاد ؛ يكون قد خرج بالإسناد عن المألوف ؛ ففعل (الهجرة) يختصّ به الإنسان أو الحيوان فهو فعل لا يتصاحب معجميا مع الفاعل (الأمن) ، و كذلك فعل (التسليم) الذي لا يتصاحب مع الفاعل (الشارع أو الأرض أو البلاد) ، و لكن إحساس الشاعر بالفقد و الخوف و الغربة و الضياع هو الذي يعطي مجالا لتقبل هذا الإسناد و قابليته للتأويل و القراءة .

والأمثلة كثيرة عن الانزياحات الواقعة في نمط الجملة الفعلية أهمها :

- « **يتبعني الشجر المتوسد صدر الموائد** »(ص43)
- « **تتبعني الشرفات**

  الشوارع »(ص43)
- « **قال لي البرق ،**

  قالت لي الرياح ،

  قالت لي السحب »(ص47)
- « **ينكسر الوقت شظايا طائشة** »(ص51)
- « **تنجرح الصلوات** »(ص51)
- « **يسّاقط وجهي**

  لغتي

  جسدي... » (ص51)
- « **ترتمي في رأسه مدن**

  و أشجار... » (ص90)

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص36- 37.

- « **تنغلق فوهة الحلم** »(ص99)
- « **يرسم موتا لؤلؤة**

و يعلق عينيه في القاع »(ص100)
- « **تستبيح الفجيعة عينيك** »(ص102)
- « **و كيف يبكي الخبز دون زيت** »(ص110)
- « **و كيف يزهر الغضب**

في قصب الهواء »(ص111)
- « **ثم هبط الحزن...** » (ص112)
- « **و في الأفق المائل تعلق صوتي** »(ص112)
- « **انشنقت الأغنية على ذراع شجرة مات نسغها**

في المهد »(ص112)
- « **تبتلع الصحراء البحر يموت الماء**

تبتلع المدن الأشجار يموت الظل

يبتلع دخان الأرض الأقمار

يموت الضوء

تبتلع الآلات الإنسان

يموت الحب »(ص115)

لا تدخل هذه الجمل في صنف الواقع ، ذلك لأن المنافرة المعنوية واقعة في ثناياها ، فجميع الأفعال الواردة فيها قد أسندت إلى فاعل غير فاعلها الحقيقي ، فهي انزياحات إسنادية يلزمنا تغيير المسند أو المسند إليه حتى نفهمها أو بالأحرى نعيدها إلى صنف الواقع و الحقيقة ، و لكن أي محاولة لاختزال هذه الانزياحات و شرحها قد يعيق عملية التلقي الشعري لها ، إذ ستصبح بالضرورة لا شعرية ، لأنها اكتسبت بهذا الإسناد معنى جديدا لم يكن فيها من قبل ، و هو ما يقوي الإحساس بالجمالية المبثوثة فيها ، فلو قلنا مثلا :

(يتبعني الولد ، أو تتبعني القطة ، أو ينكسر الزجاج/ الحطب ، أو يعلّق الصورة ، أو يبكي الطفل يزهر الشجر ، هبط المطر...) في محاولة لنفي هذه الانزياحات (1) ؛ لعدنا بها (التراكيب) إلى نقطة الصفر أو درجة الصفر في الكتابة كما يقول بارت ، إذ يتحقق نوع من التناسب الطردي بين إلغاء المجاوزة (الانزياح) و اختفاء الشعرية ، و لكي نقتل شعرية هذه التراكيب يكفي أن نعيد صياغتها وفق مبدأ الملاءمة ، و عليه نؤكد مع غادمير (**Gadamer**) بأن الأشياء و الكلمات عندما ترحل من عوالمها و تدخل فضاء اللغة تصير كائنات لغوية ، عندها لابدّ أن يتحوّل فهمنا لها فهما بواسطة اللغة وضمنها ، والكائن الذي لابدّ من فهمه هنا هو اللغة ، لأن الأشياء والكلمات تذوب في بنيتها (2).

أ.2 - الانزياح التركيبي :

يناقش هذا النوع من الانزياح طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض انطلاقا من العبارة الواحدة إلى التركيب و الفقرة (3) ، ولهذا أهتم الأسلوبيون ببحث الانزياح التركيبي و اعتبروه مكونا أساسيا للبنية الشعرية ، فإذا كانت « اللغة المعيارية تفرض نسقا صارما لا تتنازل عنه مهما كانت الظروف والأسباب ؛ ولكنها مع الشعر تغضّ الطرف عنه و تعتبره جوازا أو ضرورة وشكلا من أشكال الترخيص و هي أكثر تشددا في النثر من الشعر »(4) .

فالانزياح التركيبي يستمد شعريته من نوعية التراكيب المغايرة للتركيب العادي ؛ هذا الذي يستسلم لقواعد علم النحو * ، معتمدا على النحو التقعيدي في تشكيل عناصره ، و هو في الحقيقة (المستوى العادي) ثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة و ما يقول به اللغويون فتنتج عنه مثالية لغوية في استخدامها المألوف (5) ، و يمكن تسميته بالمستوى النحوي .

---

(1) نفي الانزياح أو تخفيضه كما يقول كوين ، إذ يرى أن ميكانيكية التصنيع الشعري يمكن أن تتجزأ إلى مرحلتين : 1- موقف المجاوزة 2- تخفيض المجاوزة ، فالتخفيض هو الإجراء الذي يواجه به المتلقي (ليس أي متلقي) هذه المجاوزات أو الانزياحات ، ينظر: جون كوين ، النظرية الشعرية ، ص226 .

(2) Han Georg Gadamer : Vérité et méthode * Les Grands Lignes D′une Herméneutique Philosophique Traduit Par : Pierre Fruchan Et Autre ، Editions Du seuil –Paris ، 1996، P500.

(3) أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص120.

(4) حسين خمري : شعرية الانزياح في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت" ، ضمن كتاب : سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي منشورات النادي الأدبي- جامعة قسنطينة ، الجزائر ، ص258.

(*) يمثل علم النحو المعيار الذي تكشف به القوانين الداخلية لبنية النص ، أو ما يسمى بالنظم عند عبد القاهر الجرجاني حين يقول : " ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله ، و تعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها " ينظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص127 ، و هو عند شومسكي " نظام من القواعد و المبادئ المحددة لخصائص الجمل الشكلية و الدلالية حيث يستعمل في تفاعله مع مجموعة من الميكانيزمات الذهنية بقصد فهم لغة ما و التحدث بها " ينظر : محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي : اللغة ، أوراق فلسفية5 ، ص51.

(5) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية ، ص198.

ولكن الانزياح التركيبي يشير إلى التراكيب اللغوية و قد خرجت على قواعد النظم و التركيب والقوالب الثابتة ، لترتفع كما يقول تودوروف إلى المستوى اللا نحوي ، إذ يتشكل الشعر هنا باعتباره مجاوزة مقصودة بالقياس إلى اللغة العادية ، و هو يمارس بانتظام عدم الملاءمة ، من خلال انتهاكه لقواعد اللغة « و الواقع أن كل مجاوزة لا يمكن إلا أن تكون مجاوزة تركيبية و لا تتشكل إلا انطلاقا من التطبيق " غير العادي" للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية »(1) .

ويجب الإشارة هنا أن تجاوز الشاعر المقصود لقواعد النحو ؛ ليس من باب انعدام المعرفة الكافية بها ، و عدم المبالاة بسلطة قواعد النحو المكتوبة ، هو في الحقيقة تَراجعٌ عنها ، « أي أن الشاعر يعرف جيدا قواعد اللغة و أساليب البلاغة- أو هذا المفترض- و لكنه يعدل أي يتراجع عنها قصدا لإحداث أثر معين لدى المتلقي »(2) ، و في الوقت ذاته ليأخذ لنفسه قدرا كافيا من الحرية لتطويع القواعد و الأساليب و إخضاعها لتجربته الداخلية ؛ بعيدا عن املاءات الاستعمال الجمعي للغة كمنظومة تعتمد على التجربة الخارجية .

غير أن الأكثر أهمية هنا ليس اكتشاف الانزياح التركيبي ، و لكن في معرفة فاعلية هذا الخطأ المقصود من طرف الشاعر في إنتاج الشعرية ؛ و في تشكيل الدلالة داخل النص الشعري ، و عليه سنتناول الانزياح التركيبي وفق صوره و تمظهراته الكثيرة داخل المجموعة" **أنا الذي رأيت**" ، و هي كثيرة جدا ؛ كالتقديم و التأخير ، و الحذف و الالتفات ، و المخالفة بين العدد و المعدود ، و التذكير والتأنيث ، و الخروج عن القاعدة النحوية إجمالا و جميع صور الخلاف النحوي التي من شأنها خلق نوع من المفاجأة و المتعة في تلقي النص الشعري الحداثي ، حيث يقدم نحو الجملة العديد من الخيارات التركيبية لإنتاج المعنى الشعري (3) .

من أهم صور الانزياح التركيبي و أنماطه المشكلة له ، **التقديم و التأخير** ، إذ يعد هذا الباب من الأبواب التي طُرقت من قبل العلماء العرب قديما ، فقد عقد له الجرجاني فصلا كاملا في كتابه (دلائل الإعجاز) وقدّمه بقوله « و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، و يلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدّم فيه شيء و حوّل اللفظ من مكان إلى مكان »(4)

وقد شاع هذا النمط في شعر عمران منذ قصيدته الأولى " **بغداد**" بكلّ أنواعه كتقديم المفعول على الفاعل و الفعل ، و تقديم الخبر على المبتدأ ، و الحال على صاحب الحال و غيره ... والأمثلة

(1) جون كوين : النظرية الشعرية ، ص266.

(2) حسين خمري : شعرية الانزياح ، ص256.

(3) محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص105.

(4) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص148.

من المجموعة تثبت مدى فاعليته في إنتاج الشعرية من جهة ، إذ يشكل خرقا أو انزياحا عن النمط المألوف لتركيب الجملة العربية ؛ و من بين النماذج التي تمثل هذا النمط قول الشاعر :

« و النخيل على جفنها يتلوى

و يعتنق الجذب ، ثم ينام »(1)

فقد قدم الشاعر شبه الجملة – الجار و المجرور– (على جفنها) على الجملة الفعلية (يتلوى) الواقعة (خبرا) ، و لعل الذي يشغل فكر الشاعر هنا وجعله يقدّم الأمر لأهميته هو المكان (بغداد) و ما يحدث فيه ، و الشاعر يتحدث عن بغداده مجسدا إياها في شكل(أنثى) ، و هي أنثى اليباس التي تموت على عتباتها أشياء الشاعر الحميمة ، فعلى جفنها يموت النخيل ، و في مثال آخر :

« ألفرات على شفتيها يئن »(2)

والفرات على شفتيها قتيل ، فتقديمه لشبه الجملة جاء للاهتمام و إبراز المكان المسؤول عن اغتيال أشيائه المسببة للخصب .

وفي مثال آخر يتلهف الشاعر إلى كلّ ما يمكن أن يكون فرحا ، يشتكي غيابه و ضياع أدواته ومسببات وجوده ، فالشاعر لا يستطيع حراكا أمام الوضع الراهن ، و ما عساه يفعل أمام الجمود واليباس الذي أصاب (أنثاه– بغداد) ، و لهذا نراه يُلقي اللوم على نفسه و يحملها المسؤولية حين لا يقدر على فعل شيء فتقتله الحسرة يقول :

« ليس معي ضوء و لا عكازة

قبرة الشمس التي في فمي

طارت

خريطة النهار

سافرت »(3)

وهو إذ يقدّم خبز ليس الذي ورد شبه جملة (معي) على اسمها (الضوء) يشي بدلالات الفقد ويكشف عن قيمة هذا التقديم في إنتاج الدلالة ، و ربما يمكننا قول الشيء نفسه عن أثر التقديم والتأخير في بقية الأمثلة ، فالشاعر إذ يقول :

« استردت وجهها الأشجار

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص6.

(2) م.ن ، ص9 .

(3) م.ن ، ص ص11–12.

عينيها

استردت صوتها »(1)

يكون قد قدّم المفعول به (وجهها) على الفاعل (الأشجار) و ذلك لتبيين الشيء المسترد و قيمته النفسية عند الشاعر ، و في اهتمامه بأمر المتقدم يقدّم الشاعر خبر (كان) على اسمها في قوله :

« **حالما كنت إذن !** »(2)

ومنه قول الشاعر :

« **يرعشني الثلج** »(3)

إذ يرد المفعول به ضميرا متصلا بالفعل ، والفاعل ورد اسما ظاهرا و السبب هنا نحوي .

كما يشكل تقديم الظرف (ظرف الزمان– الآن) استثارة للمتلقي في قول الشاعر :

« **تلك أنثاي تكتشف ، الآن ، أعضاءها**

و أنا قادم من حنيني

و من شبقي»(4)

فظرف الزمان (الآن) الواقع بين متلازمتين (الفعل و المفعول به) ، يشير إلى رغبة الشاعر في تحقيق الزمن (زمن الفعل – تكتشف) في أقرب وقت ، و لهذا فهو يعطي دلالة قوية للفعل (تكتشف) قبل أن يقدّمه للمتلقي ، « فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات ، و بما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن ، و من شأن هذا إذا أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد »(5) .

ومن صور الانزياح التركيبي نجد **الربط** في النص الشعري الحداثي عند محمد عمران ؛ و الذي كان يُفترض منه أن يؤدي دوره النحوي « كقرينة نحوية و دلالية تساهم في إحكام العلاقات اللغوية ووضوح الدلالة النظمية »(6) بين أطراف الجمل (التراكيب) ، فهو المسؤول عن إحكام العلاقات ووضوح الدلالات النظمية في النصين النثري و الشعري على السواء ، ذلك لأن معناه إحكام العلاقة بين أطراف التركيب سواء أكان هذا التركيب من تعاطفين مستثنى منه شرط و جزاء ... أو بعود

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص19.

(2) م.ن ، ص 19.

(3) م.ن ، ص 15.

(4) م.ن ، ص 46.

(5) أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص120.

(6) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر ، ص193.

الضمير باسم الإشارة ، أو إعادة اللفظ و إعادة المعنى ، أو الألف و اللام ، أو بالحروف الداخلة على الكلمات كحروف الجر و العطف أو بالأدوات الداخلة على الجمل...(1) .

فالربط قرينة نحوية يتمّ تحطيمها في النص الشعري و بشكل لافت للانتباه عند محمد عمران الذي يحذف الروابط و يلغيها ، و بالتالي يدمّر بنية الجملة الدّالة لتصبح « هيولى قابلة للتشكل في أكثر من شكل ، أي تصبح لا متشكلة »(2) .

فالربط الحديث تحطيم لقواعد الربط المألوفة ، و إلغاء للتجانس و الوحدة المنطقية في القصيدة والذي يخلق نوعا من الغموض الشفيف ؛ الداعي إلى التساؤل و خلخلة الوعي الجمالي الثابت لدى المتلقي ، إذ يقول الشاعر :

« لا أهذي
صدري منكشف للحلم ،
فمي منفتح للقبلات ،
ذراعي للغيم العاشق »(3)

إن هذه الجمل الشعرية التي تتوالى هكذا في غياب شبه كلي للروابط النحوية تشكل بنية شعرية معقدة تُنبأ عن الحالة النفسية الداخلية التي أنتجتها ، فالصور المتتابعة للصدر المنكشف للحلم ، و الفم المنفتح للقبلات ، و الذراع الحاضن للغيم العاشق لا يجمع بينها رابط نحوي واضح ، و لكن يربط بينها هذا الخيط الدلالي لفضاء الحلم ، فهي لا تحقق نحويا ما حققته دلاليا ، لتغدو هذه الجمل مجالا مفتوحا للتأويلات و الاحتمالات ، و من هذا قوله :

« (الشوارع مذبوحة المصابيح
المتوكأة على عصا مدن
تآكلها ظلام أصفر
الملتفتة بعباءة وطن هرأ حريرها
الجارة حداء من موت لزج) »(4)

(1) تمام حسان : اللغة والنقد الأدبي ، فصول ، م4 ، ع1 ، القاهرة ، س1983 ، ص121 ، كما ينظر للمؤلف : اللغة العربية والحداثة ، فصول م4 ، ع 3 ، القاهرة ، س1989 ، ص137.

(2) كمال أبو ديب : الحداثة / السلطة/ النص ، ص46. كما يشير إبراهيم رماني إلى الظاهرة عند محمد عمران ، ينظر : الغموض في الشعر ، ص194.

(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص57- 58.

(4) م.ن ، ص ص62- 63 .

ومنه قوله :

« يدخل حقل وجهي المتهيأ للحصاد
يتسلق قامات زرعي الناضج
يسكن السنابل البيادر يخرج
قمحا تنقره الحمائم ، برية (...) »(1)

وهنا نلحظ ضياع أكثر الروابط النحوية و الدلالية من النقاط ، و الفواصل و الحروف لتتحطم البنية النظمية المعتادة للجمل العربية ، و الشاعر إذ يعبّر عن الضياع بالضياع ، و عن الفقد بالفقد (المثال**1**) وعن الترابط النفسي بين الأشياء (السنابل/ البيادر...) بتغييب الروابط المنطقية والنحوية * (المثال**2**) ليترك فجوات نحوية و دلالية للمتلقي فيساهم في إنتاج النص .

كما نلحظ **ظاهرة استخدام الاسم** بشكل مكثف عند الشاعر ، و لكن بشكل غير ترابطي كما يقول إبراهيم رماني « لا يتحدّد لطبيعة الاسم الذي يتجرد من كل زمان ، و من ثم يفتح متاهة دلالية غامضة أمام القارئ »(2) ، حين يقول الشاعر :

« يرقص مثل سماء ممزقة ، و المحيطات
في يده تتأرجح ، يندلق الدم ، ينداح
فوق البلاد المربع و المستطيل . يفيض
يغيب البلاط ، السرير ، الكراسي ،
الثياب المعلقة ، الصور ، الملصقات
النوافذ و السقف ، و الجسدان اللذان
اكتسيا جناحين و رفا على أفق
من دم...»(3)

لا تكفي النقاط و لا الفواصل ، و لا حتى (الواو) المذكورة في بعض الأحيان للمِّ شمل ما انقطع وتباعد ، و ما سوى الخيال- القارئ يمكنه إعطاء تأويلات شعرية لهذا التوالي الاسمي من دون ربط نحوي أو دلالي .

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص75.

(*) فالتراكيب جاءت متتابعة لتجمع بين حقول دلالية متباعدة و متنوعة لبناء عالم شعري مفارق للواقع ، و لألفة الأشياء فيه ، و لكنه يخرج إلينا حسب القوانين الجمالية و رؤية الشاعر الخاصة.

(2) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر ، ص195.

(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص77.

كما نلحظ ذلك التغييب العمدي **لمرجعية الضمير** و عائديته في نفس المثال ، فعلى من يعود الضمير الغائب (المغيّب) في (يرقص) أو (الهاء) في (يده) ؟ ، فالضمير هنا لا يعود إلى لفظ أو معنى يفسّره في السياق ؛ كما يُشترط في النظام النحوي أن يعود على الاسم المتقدم ، و قد يعود على متأخر في اللفظ متقدم في الرتبة (1) ، و الأمثلة كثيرة على هذا التغييب الذي يُعدّ طمسا لمعالم الربط النحوي و الدلالي في النص الشعري ؛ ومنه قول الشاعر في أول قصيدته (**يرسم للفجيعة حدودا ويقرأ تضاريسها**) :

« يرسم موتَها في دفترِه ،

و يعلق قلبهِ على البياض »(2)

لقد تعمّدت « الحداثة الشعرية إخفاء المرجع لتحطيم البنية النحوية ، و الابتعاد على النموذج التركيبي العادي ، بغية إثارة الإيحاء المعمّم و الغموض في الدلالة الوظيفية للضمائر. و دفع المتلقي إلى جهد مضاعف في التواصل مع البنية اللغوية و استجلاء مضامينها »(3).

وعدم عودة الضمير إلى مفسر له يقوم بتعميم الضمير و وضعه في إطار شمولي إنساني ، فقد يعود على الشاعر و على غيره وحتى على القارئ ؛ فللضمير دلالته الشخصية عند الشاعر ، وهو يكتفي بدلالة الضمير الشخصية – الدلالة على الشخص– عن تعيين ما أضمره ؛ بخلاف ما يشترط النظام اللغوي من توضيح المضمر غير أن منطق الشعر ليس منطق اللغة ، ليتمكن الشاعر و بكل سهولة من الانتقال من التشخيص إلى نوع من الترميز ، و تحميل الضمير من الدلالات ما لم يكن ليحمل لو التزم الشاعر بشرط العائدية .

ومن مظاهر الانزياح التركيبي الدالة في المجموعة **أسلوب الحذف** ؛ و الذي يُعدّ من الظواهر الأسلوبية التي تعكس جمالا على النص الشعري ، و قد عبّر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله: « فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، و الصمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة ، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، و أتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن »(4) ، فالتلميح أفصح من التصريح ، و الصمت أبلغ في أغلب الأحيان .

والحذف من أهم الأساليب التي عولجت بوصفها انزياحا عن المستوى التعبيري العادي ، و هو عند عمران ذو قيمة شعرية عالية ، امتدّ عبر قصائد المجموعة حتى كوّن ظاهرة شعرية بامتياز ، حيث

---

(1) محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص ص134- 135.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص 87.

(3) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر ، ص199.

(4) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 177.

استغله الشاعر بُغية تكثيف الدلالة بقليل من الألفاظ من ناحية ، و تجنّب التكرار من ناحية أخرى وشدّ انتباه المتلقي من ناحية ثانية ، ليفتح أمامه فضاء أوسع للقراءة ، و تعدد المعاني و الإيحاءات للنص الواحد .

وتتنوع موارد المحذوف ؛ فقد يكون صفة أو موصوفا ، وقد يكون مضافا أو فعلا ، أو فاعلا وقد يحذف فعل الشرط و جوابه ، أو أحد المتعلقات بالأفعال ، و سنختار منه حذف **الفعل التام** في كثير من المواضع كقول الشاعر :

« يا خجلتي ! تكذب العين
الفم
الأذن
يكذب الوجع الصارخ »(1)

حيث حذف الشاعر الفعل(**تكذب/ يكذب**) من أمام الفاعل في مرتين (**الفم/ الأذن**) لأنه سيؤدي إلى تكرار ممل غير ذي فائدة معنوية ، و لهذا نراه يُعيد ذكر هذا الفعل مرة أخرى مباعدا بين الفترتين في (يكذب الوجع) عندما أحسّ بالحاجة إلى ذلك .
ومنه قول الشاعر :

« قالت لي الشفة الآدمية : يرعشني الثلج
و الجسد الآدمي : تمزقني شهوتي
أومأ الجائعون : تعذبنا صبوة الخبز ،
و الشهداء : استبيحت دمانا »(2)

فحذف الفعلين (**قال/ أومأ**) من أمام الفاعلين (**الجسد / الشهداء**) حذف لا يُغلق الدلالة و لكن يثريها ، فكما قالت الشفة الآدمية التي هي جزء من الجسد ، سيقول كلّها (الجسد) ، و كذلك الأمر بالنسبة (للجائعين/ الشهداء) ففعل الإيماء هو الأصلح لهما ، و حذفه في المرة الثانية تجاوز و انقطاع عن السياق يهدف إلى رمي الجملة الشعرية خارج مجال القانون اللغوي ، ليضمن عملية إنتاجية للمعنى يكون فيها القارئ فاعلا و منتجا أيضا .
ومن أمثلته أيضا :

« (آه ، يا امرأة من هذيل الغمامات

---
(1) محمد عمران: أنا الذي رأيت ، ص23.
(2) م.ن ، ص ص35– 36 .

يسكنني قمر من زنابق عينيك ،

قبرة من براري شفاهك ،

سرب مرايا معششة في مواسم صدرك »(1)

(حذف الفعل يسكن+ المفعول به (الياء))

وفي قوله :

« يدخل صوتينا ماء مختنق

تابوت غيوم

ضوء مقطوع العنق

تراب معتقل

يدخل صوتينا عشب مختنق

عطر مغتال

أطفال موتى

ليل

ليل

ليل »(2)

(حذف الفعل يدخل+ المفعول به (صوتينا))

ومنه أيضا :

« يرسم موتا للؤلؤة

و يعلق عينيه في القاع

موتا لقبرة

و يعلق في الريح أغنية »(3)

(حذف الفعل يرسم في (موتا لقبرة))

والذي دعانا إلى تقدير الحذف في الأمثلة السابقة و تأكيد هذه الانزياحات التركيبية هو السياق الذي فتح أمامنا فضاء أوسع لتأوّل قيمة هذا الحذف و دلالاته.

ومن أمثلة الحذف في المجموعة **حذف الخبر** في غير موضع كقول الشاعر :

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص39.

(2) م.ن ، ص ص52- 53.

(3) م.ن ، ص100.

« معي :

القرى التي أعلّق في القلب

الجبال التي تسكن الحنجرة

الأعراس

الأعياد

سنديانات المقابر

و الخيول الخشبية التي تجرّ صهيلها

في غبار طرق ميتة »(1)

إذ لا نجد ضرورة في تكراره ، فشبه الجملة (معي) الواقعة خبرا ذكرت مرة واحدة في بداية الجملة الشعرية ، لتحذف بعدها ، و في مثال آخر يحذف الخبر (منفتح) عن مبتدأه (ذراعي) في قول الشاعر :

« صدي منكشف للحلم

فمي منفتح للقبلات

ذراعي للغيم العاشق »(2)

إذ يمكن ملأ هذا الحذف بالعديد من المفردات ، و تأكيد إمكانية تعدّد المعنى و إشراك القارئ في ملئ الفجوة المتروكة من طرف الشاعر عبر هذا الانزياح التركيبي .

ومن أنماطه حذف جملة مقول القول الواقعة مفعولا به في قول الشاعر :

« يقول إني كوكب مشتعل

يقول...»(3)

فالنقاط الدالة على الحذف تشير إلى حذف جملة لم يقدر الشاعر على إضافتها ليترك أمر ذكراها للقارئ ، فالصمت هنا يملؤه صوت خارج – نصي هو صوت القارئ عبر نفيه للانزياح الواقع في الجملة و تذوقه للخطأ المقصود .

ومنه حذف (لست) في قول الشاعر :

« لست المبشر بالحب . هذي عصور

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص63-64.

(2) م.ن ، ص ص57- 58.

(3) م.ن ، ص70.

الجليد . المبشر بالفرح الخصب . هذي

صحاري الكآبة . لست النبي »(1)

وحذف المنادى بعد (يا) النداء لوضوحه في قوله :

« يا أنت...

يا بغداد...

يا....»(2)

وحذف أداة الاستفهام في :

« كيف أسمي اليباس

اخضرار ؟ أسمي السراب ينابيع ؟

كيف أسمي انحدار الخطا صعدا ؟ »(3)

إلى غير ذلك من الانزياحات التركيبية التي تطاولت على قواعد النحو ونظام اللغة ؛ محاولة من الشاعر للوصول إلى أكثر الطرق فعالية في التعبير و التأثير و إشراك المتلقي في إنتاج النص ودفعه إلى ملئ الفجوات التي يتركها ، و التساؤل عن قيمتها و شعريتها و جدواها داخل النص .

فالانزياح هو الذي يمنح اللغة طاقة الكشف و الفعل ، و تشكيل علاقات جديدة بين ألفاظها وتراكيبها « و الشاعر في هذه الحالة لا يمكن أن يستمد هذه الفعالية من السيولة اللفظية أو المعجمية وإنما جوهر تلك اللغة المنشودة هي اكتناه جمالي يتوسّل تفجير نواها [اللغة] الرحمية »(4) .

وكلما جاوزت اللغة محدوديتها و جمودها و ثباتها إلى رحاب الشعر ، كانت لغة شعرية تفوح برائحة الثورة على أي محاولة لاختزالها في منظومة نحوية أو بلاغية مكرورة ، لهذا يسعى الشاعر إلى اكتشاف طاقاتها الإيحائية و التعبيرية التي يمكن أن تتيحها محاولات التجديد فيها — عن طريق الانزياح طبعا – و تحويل هذه الطاقات إلى تعبيرات نابضة و مكثفة (5) .

والهدف الأسمى للانزياح كما نراه هو خلق حركية داخل اللغة ، و منحها فاعلية و قدرة على التأسيس و الكشف و خلخلة نظام التلقي و أفق انتظار القارئ ؛ هذا هو الشعر الحداثي ، و هذه إحدى طموحاته ، التي نلخّصها في خلق رؤيا فاعلة مصاحبة لأي انقلاب لغوي داخل نظام اللغة

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص25.

(2) م.ن ، ص13 .

(3) م.ن ، ص25 .

(4) حمر العين خيرة : جدل الحداثة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق ، 1996 ، ص89.

(5) م.ن ، ص90 .

ذاتها « فالشعر كما يقول هايدجر ، لا موطن له إلا في اللغة ، غير أنه لا يسكنها إلا و هو في حالة هجرة لا تنقطع ، و بهذا المعنى فالشعر لا يُعتبر استجابة لأفق انتظار قائم الذات بقدر ما يطمح إلى تفكيك السنن و الضوابط التي تتحكم في التلقي و التوقع و الإنتاج»(1) ، فالشعر فاعلية لغوية وهذا يعني أن أي محاولة لاكتناه شعريته لابدّ أن تبدأ منها ؛ فجوهر الشعرية و سرّها في اللغة واقع ومنها ينطلق .

ب- التناص و وضعية النص الغائب :

يطرح التناص كإشكال مفهومي أسئلة متنوعة ، لا نجيب على أحدها و إلا تحوّل الجواب إلى سؤال جديد ، ذلك أن معظم الرؤى النقدية التنظيرية التي تناولته تصرّ على التصاقه بمفاهيم معقدة أهمها مفهوم" **العائدية**" ؛ التي لا تعني الارتباط المادي بين النص و منتجه ؛ بقدر ما تعني تلك الوشيجة الغائرة في النفس ، و التي تربط النص الشعري بذاكرة صاحبه التي تموج بطبقة من القراءات المنسية والنمو المعرفي و النفسي الممتد ، و على هذا كان التناص في عرف هذه الدراسات تأسيس لنص شعري مفتوح على ثنائيات فاعلة : الأنا و الآخر ، الحاضر و الماضي الجسد و الذاكرة التراث و الحداثة... إلخ .

فلم يعد النص كما تصوّرته البنيوية معزولا و منغلقا ، النص امتداد و تفاعل و حوار بين مجموعة من النصوص الحاضرة و الغائبة معا ، نسيج من الإحالات و الأصداء و الاقتباسات ، و هو حسب باختين « ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى ، يعيد قراءتها و يؤكدها و يكثفها و يحوّلها ويعمّقها في نفس الوقت »(2) ، فالتناص تفاعل النص مع الماضي و الحاضر و المستقبل تفاعلا استفزازيا لوعي المتلقي ، و الذي يُؤخذ بعين الاعتبار في العملية الإبداعية ، فيما يخصّ دوره في تأويل أو إعادة إنتاج الجوانب الغامضة في النص .

الشاعر الحداثي يضع قارئه نصب عينيه ، يحاول إقناعه ، أو بالأحرى توجيه وعيه التأويلي باتجاه ما يراه مشتركا ثقافيا بينهما ، من نصوص و قراءات تتأرجح بين المدّخرات التراثية ، و بين التروع الواعي إلى الحداثة و ما يترتّب عنها من استثمار للمرجعيات الأدبية أو الأسطورية أو الدينية أو التاريخية ، قصد خلق نوع من الانفتاح و التداخل بين عوالم ما كانت لتجتمع لولا نظرة الشاعر الحداثي إلى ما يحدثه هذا الالتقاء من تفاعل مثمر ؛ كان أحد أهم مسببات الشعرية الحداثية و معلما مهما من معالم استمراريتها .

(1) مجموعة من المؤلفين : في الشعر المغربي المعاصر ، ص42.
(2) المختار حسين : نظرية التناص ، مجلة علامات في النقد ، م10 ، ج34 ، 1999 ، ص243.

فجميع الدارسين يتفقون مع محمد مفتاح على أن « التناص شيء لا مناص منه ، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية و المكانية و محتوياتهما ، و من تاريخه الشخصي إلى ذاكرته ، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم ، و هذه هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي »(1) ولهذا لا نعدم دور المتلقي في اكتشاف جماليات التناص كملمح لغوي حداثي ، و الذي يستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية ؛ إن « هذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبع و إلى بصيرة وتبصّر فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته لا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة »(2) .

التناص فعل إبداعي لغوي ؛ يحاول الشاعر من خلاله تعميق التجربة ، و الابتعاد بها عن السطحية ؛ و هو ما يستلزم موهبة فنية فذة في استدعاء النصوص و اختيارها ، و في إعادة تشكيلها وإنتاجها ، دون الوقوع في مطبّات و مآزق الحشد و التراكم و السرقة و التكرار ؛ ذلك أن حضور هذه النصوص في النص الإبداعي الواحد لن يشفع لها ، أي أنه لن يكون ذا أهمية في حدّ ذاته فمرور هذه النصوص عبر ذات شعرية مغايرة لابد أن يعطيها أبعادا و قيما جديدة تساهم في إعادة إنتاجها من جديد ، و تأويلها تأويلا يُمحي الحدود بينها « فلا يبقى بين النص الجديد و أشلاء النصوص السابقة سوى نوعية المادة و بعض البقع التي تومئ و تشير إلى النص الغائب »(3) .

تتجلى فاعلية التناص في المجموعة " **أنا الذي رأيت**" من خلال قدرة الشاعر محمد عمران على التفاعل الحقيقي مع ما اختار من نصوص ، و هذا التفاعل في رأينا هو جوهر العملية التناصية ، حيث يمتلئ النص المتناص « بما تراكم قبله من تجارب نصية و قدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل و الاستمرار بشكل دائم »(4) كما يقول السعيد يقطين .

فالتناص لا يعني في أي حال من الأحوال الاستحضار الآلي لنصوص خارجية مغايرة وحقنها في النص الحاضر ، بل يعني القبض على الجوهر و محاورته و ترهينه و تقديمه في لبوس جديد ؛ ينمّ عن علاقات التواصل بين " التراث الإبداعي" ، و بين الحاضر و متطلباته ، و التي يمكن أن نرسم من

---

(1) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري• إستراتيجية التناص ، ط3 ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ، 1992 ، ص123.

(2) حكمت النوايسة : التناص في شعر أبي تمام قصيدة" الحق أبلج" نموذجا ، الموقف الأدبي ، ع431 ، آذار ، 2007 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

(3) خليل الموسى : التناص ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع790 ، تاريخ 2002/1/5 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب: www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

(4) نظيرة الكنز : التناصية و ألف ليلة و ليلى، الموقف الأدبي، ع417 ، كانون الثاني ، 2006 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب: www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

خلالها رؤية مستقبلية متّسعة ، قابلة لاحتواء العالم بعلاقاته ومكوّناته دون التمييز بين الموضوعات الشعرية ، وغير الشعرية ، و لهذا تُصرّ جوليا كريستيفا على أن « لا شيء ملغى قبليا من حقل الشعر وكل شيء يدخل فيه شريطة أن يصبح موضوع تحوّل و تملّك »(1) .

إن التناص الذي يمثل اشتغالا فنيا على نصوص أخرى ، لا يقلّل في الحقيقة من أهمية النص الذي ينهض على تخوم هذه النصوص ، لأنه لا يلغي الخصوصيات الإبداعية للنصين معا ، بل على العكس يؤكد سماهما الخاصة ، و لكنه في المقابل يقوم على التجاوز و التخطي ، تجاوز هذا لذاك .

وإلى هنا يمكننا تأكيد دور التناص المهم في إثراء التجربة الشعرية للشاعر محمد عمران ، و في تعميق المواقف الفنية و الجمالية المنتجة للشعرية .بما هي تجربة لغوية داخل المجموعة ، حيث يكتسب النص الشعري من خلال هذا الأسلوب اللغوي تعددية من سياقات أخرى ، مع بقائه مركزا في سياقه الخاص ؛ توليدا لدلالات جديدة تُثري الموقف و التجربة الشعرية على المستويات كافة .

لقد اجتهد الشاعر القديم في إخفاء ظهور الآخر في إبداعاته ، و هي محاولات كان مصيرها الفشل من خلال ما ورد في مباحث السرقات الأدبية * ، و التي كشفت مساوئ الاسترفاد المتعددة وتجنّيها على عوالم الآخر و رؤاه و مقولاته ، و لكننا و على العكس من ذلك نتقاسم هذه الرؤى والعوالم و المقولات في شعر الحداثة « ذلك لأن الشاعر- بوعي منه أو بدون وعي — أصبح يمتلك القضية في إعادة بنائه للنص الإبداعي دون الإحساس بمطاردة خجله من بروز الآخر و مزاحمته لصوته الخاص ، فضلا عن إيمانه بأن سطح القصيدة مكوكب تبنيه و تسهم في بثّ الروح فيه نصوص أخرى أيا كان حجمها »(2) .

بهذا يصبح النص بتعبير" بارت" « جيولوجيا كتابات »(3) يعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثُّلها في سياق نص مركزي ، يجتمع فيه الحاضر و الغائب على هيئة مخصوصة تمنح مفاتيح الولوج إلى أسرارها من خلال القراءات التأويلية الاسترجاعية ؛ حيث الوهج المثير للذاكرة القرائية والمكتسبات و التجارب و العبارات و الصور المتحاورة أو بالأحرى المتجادلة ، و في ظل ذاكرتين ذاكرة المتلقي و ذاكرة المبدع ، هذه الأخيرة التي لا تعني في أي حال التذكّر ؛ الإبداع عامة ليس تذكرا « و إنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ إنساني جديد »(4) ما دامت

---

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث• بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر العربي المعاصر ، ص190.

(*) وقد سجلت المؤلفات النقدية العربية القديمة هذه الظاهرة واحتفت بظاهرة السرقات الأدبية في حدود إثباتها أو نفيها، وذاع من هذه المؤلفات : الموازنة بين الطائيين " للآمدي " و الوساطة بين المتنبي و خصومه " للقاضي الجرجاني" .

(2) مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، د. ط ، منشأة المعارف – الإسكندرية ، مصر ، 2005 ، ص9.

(3) م.ن ، ص14.

(4) م.ن ، ص83.

الأشياء العالقة بفكر الشاعر تبقى هناك معلقة « إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحدّد لتكوِّن مركبا شعريا جديدا »(1) .

ولئن كان مدخلنا إلى التناص في المجموعة منطلقا من جماليات التلقي ، فإن حقيقة بحثنا عنه تستلزم الاهتمام به على أنه (عملية إنتاجية للنص نفسه) ؛ إنتاج النص بوصفه جدلا بين الذات / الآخر في سياقات مختلفة ، مع الاهتمام به على أنه (مقاربة للنص المقروء) ، حين نمنح مقارباتنا ثقل الدور المنوط بالقارئ في الكشف عن اللعبة الداخلية للنصوص في علاقتها بالنصوص الأخرى ، و هي منطلقات أشار إليها الدكتور رجاء عيد مؤكدا على أن القيمة الشعرية للتناص « تكمن في مدى تناغمه في بنية العمل الشعري و مدى تمازجه في تشكيل القصيدة ، و مدى تكثيفه للفكرة المتلبّسة بالأداء و مصاحباته اللغوية ، و يكون- في الوقت نفسه- عالقا بذاكرة المتلقي و وعيه الثقافي حتى يعلق بوجدانه خيط من الترابطات الدلالية تتشكل في نسيجه سياقات القصيدة ، واصلا بين الصوتين مدركا أزمة الشاعرين ، و هما في ذات التجربة التي يتناسخ جحيمها ، و لا يتوقف دورانها »(2) .

هكذا نكون قد وضعنا بحثنا أمام أسئلة فرضت نفسها علينا في هذا المقام من مثل : لماذا يلجأ الشاعر إلى أسلوب التناص في ظل اتساع حدود التجربة ، و تعدّد الأساليب اللغوية من تكرار وسخرية و مفارقة ...؟ و ما هي الأشكال و الوضعيات التي يسلكها في أداء الوظيفة المنوطة به كأسلوب لغوي فعال ؟

يلحظ قارئ المجموعة "**أنا الذي رأيت** " أشكالا مختلفة للتناص ، فهناك التناص الديني بتمظهراته المختلفة ، و هناك التناص الأسطوري و الأدبي ، والتناص مع نصوص من الثقافة الغربية ، و التناص مع التراث الشعبي ، إلى غير ذلك من الإحالات التي يمكن أن تكون النواة المشكّلة لجماليات التناص وشعريته عند محمد عمران .

وأمام الدراسات الكثيرة التي تناولت التناص سواء ما تعلق بالجانب التنظيري (المدارس/ التعريفات/ الاتجاهات) ، أو بالجانب التطبيقي (الأشكال/ التوجهات) ؛ لا نودّ تكرير الكلام المعهود عن التناص ، لهذا آثرنا دراسة التناص وفق تمظهراته النصية و علاقة المتلقي باكتشاف هذه التمظهرات ؛ حيث نلمح لدى الشاعر تناصات ظاهرة محسوسة مُؤطرة بنصوص واضحة النسب والانتماء ، لكنها موظفة بطرائق مغايرة سميناها: **تناص التجلي** ، كما نلمح تناصات مطمورة لا يتمّ

(1) مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، ص83.

(2) رجاء عيد : لغة الشعر● قراءة في الشعر العربي المعاصر ، ص108.

الكشف عنها إلا بإعمال جهد و رويّة في تلقيها ، محاولة لاكتشاف النص الغائب المؤطِّر و الضاغط والذي وسمناه: **بتناص الخفاء** .

للتناص وظائف كثيرة ، و لكن أهمها على الإطلاق ما تعلّق بإنتاج الشعرية و إنتاج الدلالات الجديدة ، حيث يتمّ توظيف اللغة الشعرية لأهداف و ممارسات سامية .

ب.1- تناص التجلي:

هو التناص الفاضح بتعبير ابن رشيق « لا يخفى على الجاهل المغفّل » لأنه اقتفاء للأثر و استعانة مباشرة للبناء (1) ، حيث تبرز المادة التناصية بروزا واضحا لا نحتاج معها إلى عمق تأوّل ، لأنها حاضرة بنصوصها الأصلية التي تُعدّ جزءا منها ، سواء أكانت من نصوص مستقلة بذاتها (بيت شعري كامل أو شطر من بيت ، أو جملة شعرية أو جملة نثرية كاملة) ؛ يقتطفها الشاعر محوّرا إياها عن سياقها القديم الذي وردت فيه ، بإحداث تغيير في بنية المستحضر بزيادة أو بنقصان ، بتقديم أو بتأخير ، أو بوضعها على ما هي عليه ، فالمهم هو وجود هذه النصوص كاملة أو أجزاء وجودا يفضي بنا إلى البحث عن جماليات وجودها دون تكليف الذات القارئة مشقة البحث عنها مادامت هذه النصوص حاضرة في ذاكرتها ، حيث القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة.

للتناص المادي أشكال وتجليات مختلفة في المجموعة قيد الدراسة نوجزها في :

- التناص الأدبي :

فالشاعر الحداثي و إن كان قد قدّم موقفا معاديا لكلّ ما يثبّط عزيمته للتقدّم إلى الأمام ، فإنه كان حذقا في التعامل مع التراث الأدبي سواء العربي أو الغربي ، من أجل تعميق الوعي به من جهة ولإضاءة مناطقه المعتّمة التي تتشابه أو تحيل إلى مواقف و حالات التجربة الحاضرة ، مؤكدا بذلك على ضرورة البحث عن مصادر متنوعة لإثراء التجربة ، فالشاعر صوت الأمة ونبضها وصورتها الثقافية و ذاكرتها .

وشاعرنا محمد عمران يلجأ إلى هذا النوع من التناص الواعي ليعمّق موقفه و يوسّع حدود رؤيته الشعرية الخاصة في غير مرة ، واضعا القارئ أمام عملية مقارنة واعية بين موقفين ، بعد أن يمنحه رؤيته الخاصة بهدف صدمه و التأثير فيه ، و خلخلة وعيه و إيقاظه لكي يعي مأساوية الموقف من جانب ، و ليحاول استعذاب جماليات هذا الانعجان بين بنيتين نصيتين مختلفتين زمانيا و مكانيا

---

(1) مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، ص107.

من جانب آخر ، ولكن الذي يثير فينا هذه الغرابة و شهوة السؤال هو هذا الالتقاء على ساحة الهم الإبداعي الواحد دونما تردّد أو خجل من ظهور الآخر ظهورا بارزا .

فإذا كان أبو نواس قد سجل اعتراضا شعريا في العصر العباسي « نشأ من تلك المفارقة بين حاجة التعبير الشعري للتماهي مع حس الحضارة من ناحية ، و تلك النمذجة الفحولية المكرسة من أيام الجاهلية من ناحية ثانية ، حيث استطاع أبو نواس أن يسلك مدخلا جماليا جديدا خلّف في نصوصه شفافية و لمعانا »(1) ؛ جعله رأس الفتنة و الخروج عن المألوف في المخيلة العربية التقليدية وحامل لواء الحداثة و المغايرة و الرفض في شعريتها .

نراه في المجموعة و قد دخل في خضمّ صراع الأصوات المتعددة ، ليكون بمثابة القناع الذي يتخفى خلفه الشاعر ، معلنا من خلاله عن إفلاس الواقع و تردي الوقائع عبر استحضار بيته القديم :

عاج الشقي على رسم يسائله ≠ و عجت أسأل عن خمارة البلد (2)

يقرأ عمران هذا البيت قراءة استمرارية تناقضية في " الإضاءة الثانية " من قصيدة (بغداد) :

« خمارة

عود

وطنبور

وشاعر متعتع بالسكر

عصبة تصعلكوا

" هات أبا نواس"

أنشد في نعاس

" عاج الشقي على أرض يموت بها

و عجت أسأل في الحانات عن بلدي »(3)

القراءة استمرارية ؛ من خلال استمرار الماضي في الحاضر و اتصاله به أو استمرار التراث في الحداثة وقراءة تناقضية لأن أبا نواس الشاعر الذاتي الذي يفرّ في قصيدته " الدالية " – و التي منها هذا المطلع: عاج الشقي– من البداوة إلى الحضارة ، يحاول أن يسخر من الأطلال ليستبدل بها الخمارة ، و لكن الشاعر محمد عمران يستعير من الذاكرة بيت أبي نواس لكي يعيد تشكيل حجارته في بناء مختلف كل

(1) محمد جميل أحمد : انكسارات وريث الرمل • قراءة في ديوان (سقط سهوا) للشاعر السعودي (إبراهيم الوافي) ، الموقع الإلكتروني : www.doroob.com ، يوم : 27 نوفمبر 2006.

(2) ينظر البيت وقيمته الجمالية والتغييرية في– العربي حسن درويش : أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر ، ص252.

(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص14– 15.

الاختلاف عن البناء الأصلي و متناقض معه ، فهو يواصل ما بدأه الشاعر العباسي مواصلة مستمرة تناقضية ، فيبدأ من الخمارة التي كان أبو نواس يبحث عنها ، و لكنه لا يسأل فيها عن الخمرة و إنما يسأل عن الوطن ، ذاك يشرب ليلهو و هذا يشرب لينسى بعض مأساته **(1)** .

وكل هذا بما يتلاءم و طبيعة الموقف التاريخي المرير ، وليست الملاءمة التي نعنيها أن يتوافق الموقفان بالضرورة ، و هو ما نلاحظه عند عمران ، و إلا لماذا يستحضر عمران أبا نواس في لحظات العربدة و اللهو ، في حين أن الموقف للفرض ؛ رفض الواقع الذي تعيشه الأمة العربية ، إيذانا بسقوط الحلم وتحقق (الرؤيا) رؤيا الدمار و الخوف ، فالموقف موقف إبانة عن نكوص وانكفاء و تراجع لهذه الأمة ممثلة في (بغداد) رمز الحضارة العربية ، و الموقف يستلزم الوعي ، في حين أن الشاعر جاء به في لحظات السكر و العربدة ، مما زاده مأساوية و سخرية ساحرة جعلت من شعرية المفارقة تطفو على السطح ، معلنة عن فاعلية التناص في الربط الفني المحكم بين محنة الشاعر و محنة أبي نواس .

لتأتي أبيات الشريف الرضي الذي استعار الشاعر صوته من خلال قصيدته الحائية التي نظمها في عصر الخليفة القادر بالله ، و هو يستنهض بها الهِمم في عصر فقد فيه الناس شجاعتهم و صدئت فيه سيوفهم ، و لم ينفع فيهم استنهاض و لا تحذير ، فغدا الفوارس شبيهين بفوارس طواحين الهواء ، أو الفارس الحالم " دون كيشوت" و مطلع القصيدة هو :

نبهتهم مثل عوالي الرماح ≠ إلى الوغى ، قبل نموم الصباح

ليقرأ هذه الحائية قراءة استمرارية في الزمان تماثلية في الحال ، و يكاد الشاعر هنا ، يضع قناعا على وجهه ، فالمكان واحد(بغداد) و الحالة واحدة و الزمان متشابه و إن اختلف بين الماضي و الحاضر أو هو مكرّر ، فالشاعر العباسي نبّه قومه ، و الشاعر المعاصر ينبّه قومه فالوظيفة واحدة ، وهو يستدعي أبياتا كاملة أو ناقصة ليتم الإيحاء من خلال الماضي للتعبير عن التجربة الحزيرانية أو الخطر الداهم :

« ليس لي غير صوت ينادي
في السيوف الصديئة تحت غمد بلادي
(نبهتهم مثل عوالي الرماح
إلى الوغى قبل نــــموم الصباح
فوارس نالوا المنى بالقنا
و صافحوا...)

---

(1) ينظر خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، ص ص115- 116.

لكنهم فوارس من خشب ،

فوارس الهواء

أيّ ريح تميلهم

مالوا

انحنوا

و ناموا

نبهتهم ، فناموا

(متى أرى الزوراء مرتجة

يصيح فيها الموت)

هل رجة

تخلخل السكون في بغداد »(1)

مما يجعل من المقطع أو المقاطع التي وردت فيها أبيات الشريف الرضي تدخل في انسجام واضح مع ما تقدمها ، لتكون بذلك إحدى أهم المقاطع إنتاجا للشعرية في القصيدة ، حتى لا نكاد نحس بخارجيتها واختلاف وزنها و شكلها ، فاقتباس البيتين :

نبهتهم مثل عوالي الرماح ≠ إلى الوغى قبل نموم الصباح

فوارس نالوا المنى بالقنى ≠ و صافحوا...

كان ذا دلالات فنية عميقة ، و إن كان البيت الثاني به اقتباس جزئي فإن للنقاط و الحذف دلالات يشرحها ما بعدها ، فالفوارس الذين نبّههم الشاعر المعاصر لم يكونوا مثل فوارس الشريف الرضي الذين (**صافحوا أعراضهم بالصفاح**) ، حيث نلمح المغايرة و التضاد في الموقف و الذي أسهم في القضاء على أفق انتظارنا ، و تغيير وجهة التلقي لدينا ، فالفوارس الجدد من خشب ، فالفرق واضح بين فوارس ذادوا عن أعراضهم فنالوا المنى بالقنى ، بينما كانت تجربة محمد عمران تعبيرا عن الخيبة فيمن وصفهم بفوارس الخشب ، و فوارس الهواء ، فكم هي الأمة في حاجة إلى رجة تزيح غمام الموت الآتي على أيدي الفاتحين الجدد ، و كم هي في حاجة إلى بطل يحمل عبء هذه الرجة ولكنه بطل تلاشت ملامحه من هول ما حدث له حين يقتبس له عمران أبيات الشريف الرضي من الحائية ذاتها :

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص26- 27.

مضمّخ الجيد نؤوم الضحى ≠ كأنه العذراء تحت الوشاح (1)

وفي قوله أيضا :

أغبر المفرق ذو همة ≠ طوحه الهم بعيدا فطاح

وأمام هذه التحديات التي واجهت الشاعر في إضاءة اللحظة المعاصرة كان لزاما عليه أن يستلهم لحظات و مواقف من التراث ، و هو توجه ذو أهداف بنائية ، ليلعب التناص دورا كبيرا في درامية المواقف و الابتعاد بها عن الغنائية الزائفة في توصيل اللحظة الشعرية ، كما أنه أبان عن الأفق الثقافي والحضاري و القرائي الواسع الذي تفتحه القصيدة الحداثية عبر التناص و جمالياته .

القصيدة الحداثية عند عمران حقل للإبانة عن الإمكانات الثقافية من جهة دخولها في علاقات حميمية مباشرة مع قصائد معاصرة سواء أكانت عربية أو غربية ، من خلال التناص مع مقطع شعري مشهور للشاعر التركي ناظم حكمت ، يتضمن رؤيا مستقبلية تبشيرية ترى أن حركة التاريخ تتقدم نحو الأفضل و الأحسن و أن سعادة الإنسان تكمن في المستقبل الآتي حين يقول :

« أجمل البحار
ذلك الذي لم يزره أحد بعد
أجمل الأطفال
ذلك الذي لم يكبر بعد
أجمل أيامنا
تلك التي لم نعشها بعد
أحلى الكلمات التي وددت قولها لك
هي تلك التي لم أقلها بعد »(2)

هذه الرؤيا المستقبلية المتفائلة ، تنقلب عند محمد عمران إلى رؤيا ماضوية تعلن تأبينها للمستقبل والحلم ، عبر خلق التوتر المطلوب لدى القارئ من خلال عناصر المفارقة و الصراع حين يقول :

« أنا الذي رأيت
أعلن أن أجمل الأيام ما عشنا
و أجمل النساء ما عشقنا

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص28– 29.

(2) مفيد نجم : التناص و مفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، الموقف الأدبي ، ع319 ، تشرين الثاني ، 1997 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

و أجمل الكلام ما كتبنا

و أجمل البحار ما رأينا

و أجمل الأحلام ما دفنا »(1)

لقد ساهم استدعاء هذه النصوص الأدبية في تعميق المأساة المعاصرة ، و أكسب التجربة قوة وأصالة ، و بخاصة عندما أفسح الشاعر « المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه و التي مرّت ذات يوم بنفس التجربة و عانتها كما عاناها الشاعر نفسه »(2) ، مما يضع بين يدي المتلقي مفتاحا هاما ، يضيء جانبا كان من شأنه أن يكون مظلما في التجربة الشعرية لولا حدوث هذا التناص .

كانت هذه أهم التناصات الأدبية في تناص التجلي ؛ و التي أدّت دورها الشعري بعيدا عن أي استخدام فج ، عندما تفاعل الشاعر مع نصوص خارجية و وظفها توظيفا عضويا .

– التناص الديني :

تتعدد أشكال التناص الديني في شعر عمران ، حين يقوم بتوظيف الثقافة الدينية في بناء النص الشعري و تعميق أفكاره ، و كما هو واضح من عنوان المجموعة (**أنا الذي رأيت**) فإن الشاعر يلعب دور الرائي أو النبي الذي يستطيع استشراف صور الحاضر و المستقبل ، إذ تتشكل لغته على تخوم لغة النص الديني و رؤيته ، بل هي تتداخل معها و تتوالد من خلالها .

فالشاعر في هذه المجموعة ــ كما قلنا ــ يقدّم نفسه على أنه النذير الذي يتعالى و يصمد برؤيته حين يضمن رؤياه إحساسا حادا بكارثية ما يحدث في الواقع من انهيارات و تداع و سقوط يعبر عن مأساة الراهن العربي .

فالتناص الديني هاهنا استدعته طبيعة التجربة المأساوية التي عانتها الأمة ، و التي انتزعت الإنسان العربي من جذوره و ثقافته الدينية ، و حاولت أن تغرس فيه الإحساس باللاجدوى و العدمية و موت القيم و المبادئ الإسلامية ، فما كان على الشاعر إلا أن ينبّه إلى الخطر القادم مقدّما رؤاه و فلسفته على طبق من لغة دينية ، بما تملكه هذه اللغة من تأثير في المتلقي ، و حضور خاص في الوعي الجماعي المتعلق بهذا المقوِّم من مقومات الشخصية العربية .

إن المهمة التي يؤديها التناص الديني تنبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤيا الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية ، و لذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات و توتر

---

(1) محمد عمران : أن الذي رأيت ، ص116.

(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص307.

وكثافة ؛ أساسا يقيم عليه رؤيته للواقع العربي خلال مرحلة النكوص و التراجع ، و ما شهدته من انهيارات و تصدع .

وسط هذا التشظي و التطاحن و الرعب تنهض رؤيا الشاعر و هي تتوسل من خلال التداخل النصي أن تُحدث الهزة المطلوبة في وعي القارئ عبر استعارتها لصوت النبي و كلماته لكي تأخذ معنى الحق كما في هذا المقطع :

« الحق أقول :
صعب العبور
رخوة
هي الجسور
و الخطا
مقفلة ،
و الأفق منحن
و الوقت مائل
و جسد الأشياء سائل»(1)

فالمجموعة تستند إلى الرمزية الدينية كخلفية معرفية ، من خلال التناص معها كتقنية شعرية ، موظفة الألفاظ الدينية و روح النص الديني في تمظهراته المختلفة : القرآني ، الإنجيلي ، أو الرمز و الإشارة الدينية المتوارثة ...

يعتمد عمران **التناص القرآني** كشكل من أشكال الوقوف في مفترق الطرق بين الشعر و القرآن كما يقول د. حسين خمري ، أي أنه يأخذ « من الشعر تعبيره ، و من القرآن حكمته ، كخلاصة للوضعية أو الوضع الذي وجدت فيه الأنا في لحظات متشابهة أو موازية ، أو يمكن وصفها بالموائمة للحظات التي يعيشها الشاعر »(2) سواء بورودها كما هي بنصها ، أو بتحويرها بحيث تكون بين الوضعين ، حيث نلحظ بعض التناصات القرآنية الواضحة في قول الشاعر :

« يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت
و تضع كل ذات حمل حملها ، و ترى
الناس سكارى و ما هم بسكارى

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص110.

(2) حسين خمري : الظاهرة الشعرية العربية • الحضور و الغياب ، إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2001 ، ص122.

و لكنه الذعر »(1)

وهو تناص مع الآية الكريمة: " يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ " (سورة الحج ، الآية 2)

وفيه استحضار لوضعين متشابهين ، و حالتين من الذعر ، ذعر يوم القيامة ، و ذعر الأعين التي فقدت تاريخها ، و رموزها ، و استُعبدت تحت وقع الحملات المرابطة ؛ فما كان أمام الشاعر إلا أن يحكي عن مجزرة تأتي ، حيث :

« كرات من عظام مقوسة تتدحرج
في الملاعب الوطنية حيث لا
متفرج سوى السلاطين حاشيتهم/
أجساد وراء رؤوسها تركض/ أيد
بلا أصابع / أفخاذ بلا سيقان /
جثث
جثث

جثث »(2)

حيث القتل :

« على المصادفة لا على الهوية
رصاص بلا أقنعة/ دم بلا اسم
يعانق دم بلا اسم و يسيران
معا في الشارع الوطني عبر البيارق
الممزقة »(3)

هي صور تُعلن عن صرخة الذعر ، صور تجعل من الآتي أكثر إرعابا و وحشية .

كما نلمح إشارات دينية عديدة ، ترجمها الشاعر من خلال السؤال الفقهي وهو سؤال يقدم الرعية في بغداد و قد شغلت عن الثورة و إعادة القوة إلى بغداد ؛ بالأمور الصغيرة المعلومة :

---

(1) محمد عمران: أنا الذي رأيت ، ص ص122- 123.

(2) م.ن ، ص122.

(3) م.ن ، ص123.

« هل يفسد الحيض .

صوم النساء ، و هل

جنب يصلونا ؟ »(1)

وإن كنا قد أقررنا بفاعلية التناص الديني في حضوره العيني داخل النص الشعري ، فإننا نقرّ بأن التناص الأخير لم يكن ذا قيمة فنية عالية ، حيث لم يخدم الصورة الشعرية مثل سابقه ، و إنما جاء هنا لتأكيد الموقف الشعري الرافض للتهاون و الدعوة إلى الثورة و التخلي عن الأمور الصغيرة .

فالتناص في المجموعة يعتمد على التوظيف المباشر للتركيب القرآني ، أو الإشارة القرآنية أو اللفظ القرآني * والتي لا تحتاج إلى عمق تأوّل لأنها واضحة للعيان ، و يبقى أمام القارئ أن يدرك أو يحاول اكتناه شعرية حضورها .

فالتمثّل الدلالي و الصياغي هنا نوع من توجيه قوة ضاغطة على المتلقي للتعامل مع هذا التمثل واستشفاف عناصره القائمة على المماثلة في الموقف ، مما يدفع المتلقي إلى استحضار الخطاب القرآني أو الإشارات الدينية ثم يرتد منها إلى الخطاب الشعري ، و من ثم عقد العلاقة بينهما .

فالذي يخلق الشعرية هنا- خاصة في المثال الأول- هو المفارقة من خلال المخالفة التصويرية بين النصين " القرآني و الشعري" ، فالشاعر استدعى لغة الآية القرآنية بمضمونها الفكري ، و وظفها في إطار بنائي أو إيقاعي مخالف تماما للنص القرآني لغويا ، و لكنه يتماشى – كما رأينا- معه فكريا.

ولهذا فـــ (أنا) الشاعر تبدأ منذ الوهلة الأولى باتخاذ سمت قدسي عندما تتناص مع الكلمات القرآنية فيتجلى ما فيها من شعر ، و ما في الشعر من روح القرآن ، ليجعلها جزءا أساسيا من خطابه الشعري وفق رؤيا جديدة و شعرية ذات أهداف تواصلية.

- التناص مع الأدب الشعبي :

وهو تداخل نصوص شعبية من أمثال و أقوال و أغان في بنية النص الشعري ، مما يشع فيه الالتصاق بوجدان الجماعة و التعبير عن مشاعرها الذاتية بكل صدق ، فتناص محمد عمران مع التراث الشعبي السوري واضح من خلال الأغنية الشعبية التي يغنيها البحارة في صيدهم و رحلاتهم البحرية حين يقول في الموال :

« أريد أن أغني

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص29.

(*) والتمثل في لفظ " العزيز " عن قصة يوسف القرآنية ، و ماله من دلالات في قول الشاعر : « أيتها البلاد- الثوب في حقيبة العزيز/ لماذا لا يضبونك إلا مغسولة بالدم / مكوية بالحرائق » ينظر : أنا الذي رأيت ، ص94.

(للا ، لللي ، لويا

وجه بغداد وردة

وجهها كوكب يفيق

مركب يعبر المضيق

للا ، لللي ، لويا) »(1)

وهو تناص مع الموال الشعبي " **للا، لللي ، لويا.... هلا، هلي، هويا** " الشائع في الأغاني الشعبية السورية ، للتعبير عن الحضور الفعلي للتراث ، و انفتاح مرجعية الخطاب الشعري على معطيات تراثية تاريخية .

فاللجوء إلى الأغاني الشعبية ، و إشاعة الفضاء الغنائي في النص الشعري عند محمد عمران يعدّ هروبا من الصورة السوداوية القاتمة التي صورها الشاعر ، أو تصوّرها في الحياة العربية المعاصرة ، فما كان منه إلا الاعتماد على الأغاني الشعبية كي تقوم بدور وظيفي على مستوى التلقي ، كعنصر مثير للعاطفة و للوجدان الشعبي .

والشاعر قد وظف هذا الموال و غيره ، ليقيم منه بناءا تعبيريا يقدم مضمونا اجتماعيا من الطراز الأول ، و لكنه اعتماد يحاول استحضار فاعلية الموقف و حقيقة اللحظة بين غناء البحارة الدال على الأمل أو الفرحة ، و غناء الشاعر لمخاض الأمة ممثلة في بغداد :

« أسمع مثل وجع الولادة

بغداد في مخاض

فلنغن المخاض

سأغني مخاضها »(2)

هذا المخاض الدّال على الولادة ، و الخروج من اليباس ، و الجمود إلى بغداد مدينة الصحو والقوة بغداد الجديدة التي جاءت من خاصرة اليباب.

هذا ما أمكننا ملاحظته من تناصات جلية ، إذ يوظف الشاعر نصوصا مألوفة بالنسبة للمتلقي ومن خلالها يطمح إلى إقامة فضاء مشترك للتلقي بينه وبين القارئ فهي نصوص « مهما تسترت واختفت فإن القارئ المطلع لا يلبث أن يمسك بتلابيبها ، و يرجعها إلى المصادر التي أتت منها »(3).

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص22.

(2) م.ن ، ص23.

(3) محمد مفتاح : دينامية النص • تنظير و إنجاز ، ط3 ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ، 2006 ، ص 104.

ب.2 – تناص الخفاء :

هو ما يتمّ إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي عبّر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل: النقل ، القلب ، الزيادة ، تغيير المناهج و الترتيب و التعريض و الاحتجاج...إلخ **(1)** ، بحيث تختفي المادة التناصية حتى لا نكاد ندرك مرجعيتها الأصلية .

في تناص الخفاء لا يكون هناك نقل لأي مبنى أو مادة من النص الغائب الضاغط ، سواء أكان النص الضاغط أسطوريا ، أو صوفيا ، أو دينيا ، أو شعريا ، مما يتطلب من المتلقي للنص الشعري عمق تأوّل ، و إعمال الذهن في محاولة لاكتشاف هذا النص الغائب الضاغط ؛ فاعتماد هذا التناص على القاعدة العلامية أو الإشارية يجعل من العلاقة بين النص الشعري و النص الغائب المتناص معه علاقة ضبابية لغياب القرائن المادية الواصلة بينهما ، إذ غالبا ما يعتمد هذا النوع من التناص على لفظة واحدة أو لفظتين ، أو باعتماد التناص الصوري أو اللغوي كما سنرى .

يجعل تناص الخفاء القارئ عاجزا عن رصد المعالم و التقاطعات ، و إدراك منابعها و مرجعياتها حين يُحسّ بافتقاد الانسجام في النص ، و هو ما يمكن ردّه إلى سببين :

الأول : يعود إلى النص ، لغياب ذاكرة السياق ، نظرا لاعتماد الشاعر على (**فرق القاعدة l'ágrammaticalité**) التي هي « كل حدث نصي يعطي للقارئ الإحساس بأن قاعدة تواصلية ما اخترقت ، و هي غالبا علامة على تشويش أو نمط من اللا معنى الذي ينتجه التناص والذي يتوجب على القارئ أن يجده و يؤوله من أجل فهم دلالية النص »**(2)** حسب ريفاتير .

الثاني : يعود إلى القارئ ذاته ، و عجزه عن تقصي المصادر و اكتشاف التحولات التي طرأت عليها ، و ذلك لقلة محفوظه ، أو لتجاهله للطبيعة التواصلية للفظ أو الكلمة (الدال) الذي لن يكون قاموسيا ، و لا حياديا ، و لا بريئا ، و إنما يحمل في أحشائه إيديولوجيا متكاملة بين المرسل و المتلقي « فكل لفظ مسكون بصوت الآخر »**(3)** كما يقول باختين .

ولما كانت الظاهرة الأدبية هي جدلية بين النص و القارئ ، فالدور المنوط به سيكون جسيما في الحالتين ، و لهذا فالعملية التناصية تتطلب منه إدراك العلاقات الموجودة بين العمل الأدبي و غيره من النصوص التي سبقته أو تلته ، ما دام « إدراك هذه العلاقات هو أحد المكونات الأساسية لأدبية العمل الأدبي »**(4)** .

---

(1) مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، ص112.

(2) آمنة بلّعلى : الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، ص70.

(3) م.س ، ص25.

(4) م.ن ، ص 32.

في هذا التناص نجد الشاعر حمّال أوجه و ثقافات ، و على القارئ أن يكون عند حسن تطلعاته وغناه الثقافي ، و عليه فقدرة الشاعر على تعتيم ظهور الآخر وفق ما يخدم شعرية النص لابد أن تُقَابل بحركية تأويلية ، فالهدف هنا استكشاف الدلالة الشعرية التناصية ، و ليس الاعتماد على التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية ، و على هذا نحاول استكناه تجليات هذه التداخلات في المجموعة " **أنا الذي رأيت**" و التي يمكن تنظيمها في أشكال لا تكاد تخرج عنها أهمها :

– التناص الأدبي :

يكون النص الغائب الضاغط هنا بعض من الإشارات إلى نصوص أو مقاطع أو صور شعرية * سواء أكانت لشعراء عرب أو غربيين ، حيث أضحى النص هنا بنية بدون مركز ، بنية ترسم الانفتاح على الماضي و الحاضر و المستقبل .

فالشاعر الحداثي صوت الأمة و رمز ثقافتها ، وكلما اتسعت ثقافته اتسعت حدود رؤيته لتلامس حقول شعرية و ثقافية و حضارية متنوعة ، انتهل من عبق هذه التجارب و حركيتها ؛ لقد اقتنع هذا الشاعر بأن « الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلها و بالتالي لا يمكن أن تتحقق من داخل الثقافة العربية وحدها »**(1)** ، فلا تمرّ قصيدة للشاعر دون أن نجد فيها تلميحا يذكرنا بصوت أو حدث أو موقف أو صورة لصوت شعري آخر ضمن صوته ، إذ لم « يعد يكفي الشاعر المثقف أن يُلمّ بالشعر العربي وحده ، أو بالثقافة العربية وحدها ، و إنما هو يُحسّ بضرورة أن تمتد ثقافته فتشمل كل ما يمكن أن يوسّع من نظرته إلى الأشياء و يعمقها ، و لهذا فإنه يفتح نفسه للتراث الإنساني كله ، قديمه و وسيطه و حديثه ، شرقيه و غربيه ، دون مفاضلة أو تميز »**(2)** .

نلمس في المجموعة اعتماد عمران على نصوص من خارج الذخيرة الشعرية العربية ولكنها نصوص مغيبة أهمها تأثره بالشاعر الإنجليزي ت.س. إليوث في قصيدته (الأرض اليباب) ، حين يشير إليها في مرات عديدة :

« و اعبري أرضنا اليباب »(3)

وإن كانت الإشارة تبدو غير كافية لجعلها كقرينة للتأثر هنا ، فإن روح قصيدة (الأرض اليباب) تسري في قصيدة الشاعر (**ولادة من خاصرة الوقت**).

(*) آثرنا هنا دمج التناص الصوري في التناص الأدبي.

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث • بنياته و إبدالاتها ، ج3 ، الشعر العربي المعاصر ، ص130.

(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص38.

(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص22.

فإذا كان إليوث يعبّر عن نظرة الناس القاتمة إلى الحضارة ، و عن ضياع الفرد و اضطرابه النفسي في ظل تلك الحضارة النخرة ، إذ ترتكز قصيدته إذا على الإبانة على العقم الروحي الذي أصاب الإنسان في القرن العشرين ، وجعله مجرّد هيكل يتحرك بلا مشاعر و لا أحاسيس- و عندما تفقد الحياة حيويتها فالموت أجدر- و في ظل هذه الحضارة الزائفة يفقد الإنسان حيويته الروحانية فيغدو ميتا في الحياة برغم ما تزخر به هذه الحضارة من زخرف .

ويتناص عمران مع إليوث من خلال تعبيره عن هذا الجدب الروحي الذي أصاب الإنسان العربي نتيجة ابتعاده عن القيم الأخلاقية و الثورية و تخليه عنها ، حين يشير الشاعر إلى هذا العقم بيباس الأرض و انحباس المطر :

« استوقفتني أشجار ليباس حلوقها رنين »(1)

ومظاهر الجوع :

« و دورات فصول جوع أيضا »(2)

ومظاهر الموت و الفزع من دمار هذه الحضارة :

« فوق رأسه سقف حديد واسمنت
تصالب قضبان
أرقام
مربعات »(3)

إلى غير ذلك من الصور التي تنبأ بدمار الحضارة ، و هي مظاهر تناصية بين القصيدتين ، فإذا كان إليوث يتنبأ بدمار هذه الحضارة الزائفة ، فإن عمران يُقرّ بدمارها و زوال أركانها ، بداية بالوطن وصولا إلى الإنسان و قيمه ، إذ يكرّره عمران في قصيدته: « **أنا الذي رأيت** »(4) ، حين يتنبأ بدمار الحضارة الإنسانية ، مُقدما رؤاه في صورة مفزعة مأساوية تلتصق أيما التصاق بصورة إليوث في (الأرض اليباب) ، فالوقائع في كل القصائد تحمل في داخلها بذور الفناء و الضياع .

فإذا كان إليوث قد اقتبس حلم (برترند راسل) حين رأى هذا الأخير مدينة لندن تنفجر في الهواء البنفسجي ، فإن عمران يقيم أحلامه و رؤاه الخاصة و يستند في إعلانه لهذا الدمار الذي رآه قادما من ملحمة جلجامش و رؤيا انكيدو بطل هذه الملحمة.

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص63.

(2) م.ن ، ص 64.

(3) م.ن ، ص 67.

(4) م.ن ، ص107.

فالتناص هنا لا يبين منذ اللحظة الأولى ، لأن الشاعر « لا يقدّم كل ما في جعبته على سواد الصفحة و إنما على المتلقي أن يلجأ أحيانا كثيرة إلى القيام بعمليات استدلالية بسيطة »(1) ؛ عاقدا المقارنة بين الفضاءات التي يتحرك فيها المعنى ، من هنا يتشكل التداخل النصي الذي يكشف عن انبناء الخطاب الشعري الحامل لأقوال غائبة ، و لكنها أقوال تكوّن بنية إحالية مرجعية تضم الرؤيا التي يبحث عنها الشاعر ، فعلى الرغم من تأثر عمران الواضح بإليوث في مناطق متفرقة من المجموعة فإنه يمكن القول بالمفارقة بين نصيهما ، عن طريق التحويل الحاصل في هذا التأثر ، فقصيدة إليوث تشير إلى استمرارية الجدب و الجفاف و انحسار الحلم بالماء حين يقول :

« الصخور بلا ماء

نعم الصخرة جافة و الطريق مليء بالرمال ...»(2)

أما قصيدة عمران ففيها تفاؤل قوي بالمطر و الخصب و الولادة الجديدة ، و إن كانت ولادة عسيرة من خاصرة الوقت الصعب .

ولئن كان المتناص عند ريفاتير هو « مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا ، أو مجموع النصوص الموجودة في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين »(3) ، فإن علامات النص الغائب تطل برأسها على الخارج ؛ من خلال ألفاظ و صور و طرائق تركيبية متنوعة توحي بالقسم المطمور في قعر النص عند عمران ؛ بما يسمح بمدّ حبائل تواصلية مع المتلقي ، الذي يحمل في ذاكرته أثناء القراءة و إعادة إنتاج النص نصوص أخرى خاصة به و بثقافته ، إذ يراها الأقرب إلى النصوص المضمّنة حسب تأويلاته و كفاءته الأدبية و اللغوية .

ولكن تعدّد الإحالات و الإشارات و تشابكها ، قد يعسّر على القارئ الوقوف عليها أو التحكم في الخيط الذي يجمعها ، و لهذا سنحاول تقريب النص الغائب وفق قراءتنا الاستكشافية له معتمدين على فاعلية المخزون التذكري الذي سيسعفنا بلا شك في اكتناه النصوص المطمورة داخل النص .

محمد عمران شاعر مثقف ، و ثقافته هذه أسعفته في توسيع حدود تجربته ، و إغناء و تعميق أبنيتها ، و هو ما لمسناه في المجموعة ؛ حيث الانفتاح على مجمل الشعر العربي قديمه و حديثه وفق رؤيا تفضل الإخفاء و الإغماض على الإبانة ، و الإشارة و التلميح على العرض و التصريح ، و التي تتجلى في صياغات مجهولة النسب ، يصعب كشفها بسهولة نوجزها فيما يلي :

---

(1) محمد مفتاح : دينامية النص ، ص76.

(2) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر• دراسة جمالية ، ط1 ، دار الوفاء الإسكندرية ، 1998 ، ص195.

(3) مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، ص33.

● تناص عمران مع المعجم الشعري لأدونيس * في دعوته إلى التمرد و الهدم و التطلع إلى حياة وشعر جديدين ، و سنكتفي هنا بعرض النماذج الداعية إلى الرفض ، و الهدم ، و الشجب ، و الحلم بالتغيير وصولا لما هو أفضل و التي أثبتت وجود مفردات مشتركة بينهما من مثل :
(الغبار/ العباءة/ الرئة/ الألوان/ الخاصرة/ الاشتعال/ الأصابع/ الوردة/ الخيول و توابعها/ المسافة/ الدم/ الريح/ الرغيف/ الخبز/ القصب/ اللغة/ الجسد/ الماء/ النار/ السنبلة/ الطقس/ الخريطة/ الكلام/ الحب/ الحزن ...) ، بالإضافة إلى أفعال تتكرر في تجربتيهما (**تدلّى/ تدحرج**...) وهي مفردات لن تكون مدعاة للقدح في أصالة التجربة الشعرية لشاعرنا ، لأنها مشترك لفظي بين جيل كامل من الشعراء ، و فيما يلي جدول يوضح انبناء الصور الشعرية لشاعرنا على هذه المفردات مما يجعلها الأقرب إلى صور أدونيس الشعرية * :

محمد عمران	المفردة / الصورة	أدونيس
– يدخل صوتينا ماء مختنق تابوت غيوم (ص**52**) **– حين أحب الماء / بنت له أميرة البحار قصرا من المحار فنام تحت الماء/ يحلم أن تستيقظ الأسرار** (ص**58**) **– أحملنا إلى الماء في بحيرة جسد حبيبتك**(ص**63**) **– سبيكة الماء الذي يعيد البحر** (ص**66**) **– كان الحب يجيء في هيئة ماء يسقي جسديهما**(ص**80**)	الماء الماء	**– أقسمت أن أكتب فوق (الماء)** **– ... و رأيت كيف الغيم حنجرة** **– و(الماء) جدران من اللهب** **– صرت أنا و (الماء) عاشقين أوّل باسم الماء** **– يولد في (الماء)** **–كيف صار الشعب في كفيه** (**ماء**) ؟ **– أوقظ (الماء) و المرايا**

(*) استعرنا طريقة د. كمال نشأت في تحليله للمعجم الشعري لأدونيس و الذي يشترك فيه معه شعراء الحداثة المصريين ، ينظر: كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر● الابتداءات– الانحرافات– الأزمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 ، ص21.
(*) كل الأمثلة الواردة في الخانة الثانية (لأدونيس) مأخوذة عن الكتاب السابق الذكر و هو بدوره قد نقلها عن الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر : على أحمد سعيد (أدونيس) : الأعمال الشعرية الكاملة ، ط5 ، دار العودة – بيروت ، 1988 ، (في جزأين).

– من أحرق الماء ؟(ص81) – غماما رماديا ينفجر ماء (ص82) – اخرج من الماء يا وقت جسدينا (ص82) – أعرف فاتحة التفجر/ البسملة التي تشق السواقي /التي تقطع حبل السّرة بين الماء و الوقت (ص84)	الماء	وأجلو مثلها صفة الرؤى وأنام – ابتكر (ماء) لا يرويني – يا أيها (الماء) أبصر وجهي – حتى الرمل يتأصل في (الماء) – ذاك الجيل الطالع بعدي مثل (الماء) – غيرت في نارك طقس (الماء) و النبات – رأيت أن الدهر قارورة – تجمع بين (الماء) و الشرار
– أقرأ هذي اللغة الممحوة في صدر كتاب (ص18) – ستأتي لغة النار إليها ذات يوم (ص20) – يا امرأة في حساسية الصمت / لو لغة تتأبط قلبي إليك (ص40) – أو لغة لحقول تهاجر من صمتها(ص50) – يسّاقط وجه/لغتي/جسدي (ص51) – يقرأ الورم الشحم في لغة الملك مثل الهضاب (ص102) – لي لغة على الرمل تلاشت	اللغة اللغة	– لا (لغة) تعبره... لاصوت – و أمحو (لغة) الخطيئة – إنني (لغة) لإله يجيء – و اليوم لي (لغتي) – (لغة) في دمي ... – بيني و بين الضفاف(لغة) – (لغة) الماء و العيون – شعري (لغة) الأرض هناك – تنقصني أرض ثانية لأضيف

تحت الخطا (ص126)		على (لغتي)
- و الجسد الآدمي: تمزقني شهوتي (ص36) - خذيني إلى قبة الجسد المتسترة (ص40) - و أنا الآن اكتشف الخصب في جسدي (ص47) - جسدا لرياح مهوّمة (ص50) - يدخل صوتينا جسد منعجن بالمني الأزرق (ص54) - أحملنا إلى الماء في بحيرة جسد حبيبتك (ص63) - و يدخل الدفء على رغيف جسد له (ص69) - امنحيني جسدا أدفن مقبرتي فيه (ص70) - يحلم بمحيط جسد يتسع لمراكبه جميعا (ص70) - انفتاح زرقة جسدها (ص71) - كيف فجأة ، صار جسده المحيطات كلها(ص72)	الجسد الجسد الجسد	- جسدي يهبط نحو داء له عذوبة الزغب. - جسدك التيه. - انبسطي على جسدي و انغرسي - و يهتز (جسدي) بالكنه اللازم له - حيث الجنوح كنيسة الجسد - و الجسد كاهن الجنون - يتطيف جسدانا - الجسد لا الحب جلد الزمن... مسام الأرض. - هكذا يقول السيّد الجسد. - نتخذ الجسد قبة يحملها الماء. - جسدك خيمة. - جسدي غرفة مغلقة . - الجسد يتقوس و يحضن الأرض.
- ستأتي لغة النار إليها ذات يوم (ص20)	النار	- تقرأ للماء كتاب (النار). - في صدره النار التي كورت

- بانتظارك يا لغة النار... (ص20) - ... يجيء من رحم النار (ص23) - و سريرا مفروشا بالنار (ص49)	النار	أرضا. - هي في صدري تراتيل غد و بخور مذهب النار...و نار - و الجدار قفص يبكي و نار
- اتبعيني إلى قاعة النار (ص50) - و تدخل صوتينا نار تبتلع الدم و الموت (ص53) - من اغرق النار ؟ (ص82) - غيمتين من النار... (ص84)	النار	- فيه نار تخبو... فيه القلب . - السحر و النار و الوليمة . - وجه مهيار نار . - و كانت يداي أول النار .

كانت هذه أهم المفردات الشعرية التي يلتقي فيها المعجم الشعري لعمران مع المعجم الشعري لأدونيس ، و التي أخذها عنه جيل كامل من شعراء الحداثة موظفين بريقها و تأثيرها في إنتاج صورهم ، و معتمدين على ثوريتها – إن صح التعبير– لإعلان الرفض وطلب التغيير و بعث الأمة .

وإلى جانب هذه المفردات نجد أن محمد عمران يبني جمله الشعرية وفق طرائق و تراكيب أدونيسية ، فهذا الأخير يكتب الجملة الأولى و يبني الثانية و في مقدمتها الكلمة التي ختمت الجملة الأولى و شواهد ذلك عديدة (1) :

- **لو كنت شجرة لرأيت أهدابي موصولة بالأفق / و الأفق موصولا بغيره**
- **حيث تتحول الكتابة إلى نخلة / و النخلة إلى يمامة**
- **كان الزبد يتحول غالبا إلى رعد/ و الرعد يبشر غالبا بالفطر**
- **من العشق تخرج غابات/ من الغابات تخرج أنهار المستقبل**
- **تصير القصائد بوابة للمدينة/ نحو أرض الغرابة/ و تصير الغرابة وطن الأنبياء**
- **أيها البحر يا صديق الجرح/ أيها الجرح يا صديق الملح**

(1) كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر ، ص112.

أما محمد عمران فيقول :

- « يدخل زيتون عيني صاعدا النسغ
الصاعد في ورقي يصير ورقا
موعودا بالثمر ثمرا موعودا بالزيت
زيتا موعودا بالضوء ضوءا
موعودا بالخبز... »(1)

- « القلب فرس تسقط /
في الحزن / الحزن هاوية
الهاوية قاع يسع البكاء / البكاء
يهطل ملء أجفان التراب »(2)

- « ... أرى فرسا من دم تلبس الجسد العربي
و تخفق في الرمل والرمل وجه تمزق
في البحر والبحر أشرعة تتمزق
في الريح و الريح رمانة تتكسر في الأفق
و الأفق نمل ... »(3)

والأمثلة كثيرة على تناص عمران مع أدونيس في صوره وفي تراكيبه و بناء جمله ، فعلاقة لغة عمران بلغة أدونيس واضحة تعلن عن اشتراك الشاعرين « في زاوية النظر للأشياء و شكل مخاطبتها ، و قد انعكست هذه الشراكة في بناء الجمل ذات بنية أدونيسية أو ذات استعمال أدونيسي خاص ، أو في إعادة كلمات ما ، اشتهر في استخدامها أدونيس في قنوات خاصة به و بتجربته ... »(4) ؛ و هي شراكة يمكن تأويلها باعتبارها انحياز للحداثة العربية ممثلة في تجربة أدونيس ؛ فالتناص هنا لم يعتمد التضمين المباشر ، و إنما اعتمد على نوع من التمثل الرمزي أو الخفي لبعض التراكيب و المفردات الشعرية الأدونيسية ، بشكل يثير في نفس المتلقي قدرة إيحائية خاصة ، تمكنه أن يستجلي النص الشعري ومكامن تأثره بالآخر ، ليبقى شرط التجاوز مطلوبا لتأكيد شعرية التناص هنا.

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص74.

(2) م.ن ، ص ص112- 113.

(3) م.ن ، ص ص120- 121.

(4) عصام شرتح : الشعرية ومستوياتها الدلالية في (النزف تحت الجلد- لعلي الجندي) ، جريد الأسبوع الأدبي، ع1011 ، الموقع الإلكتروني لإتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org ، خانة الدوريات.

– التناص الأسطوري :

تعد الأسطورة من أهم أدوات الشاعر في بناء نصه الشعري ، و التي تجعله أكثر اتصالا بأبعاد التجربة الإنسانية ، إذ تشكل الأسطورة محورا شعريا أساسيا في نصوص محمد عمران الذي « يرى الأسطورة كامنة في تفاصيل الكون و تتجدد ضمن العصور ، و الزمن المعيش هو الذي يؤطر ذاته بذاته ؛ من خلال حركة الأشياء و تناغم هذه الحركة مع اللون والإحساس و السيرورة المعنوية حيث تشكلها الذات الشاعرة من جديد و تستعملها بالتالي لإزالة الحدود بين الحياة و الموت »**(1)**.

وهي الحدود التي تآكلت في أثناء حديثنا عن موضوعة الموت ، حيث علمتنا أسطورة الموت والانبعاث في المجموعة كيف نحلم بتجدد الحياة بعد الموت ، و أن هذا الموت ما هو إلا المعبر الحقيقي إلى الولادة الجديدة ؛ بوصفه عملية تؤمِّن عبور الإنسان لحالة أخرى من الوجود ، تختلف عن الحالة التي ألفها في حياته على الأرض ، تجسيدا لفكرة الانبعاث الراسخة في النص العمراني عندما حاول إبداع عالم أسطوري يتغلب فيه الانبعاث على الموت.

ولكن الملاحظ أن طريقة عمران في استلهام تقنية الأسطورة كان منصبا على جانب التشكيل الفكري للأسطورة الأصلية ، بعيدا عن التضمين المباشر للنص الأسطوري بمعناه الحرفي ، حيث تغيب التسمية ، تسمية أبطال هذه الأسطورة * ، لتحلّ محلها فكرة البعث و التجدد و تواصل الحركة والتوالد المستمر ، و تساكن المتضادات في الشيء الواحد كأهم الأفكار المهيمنة على هذه المجموعة ليرتكز التناص مع الأسطورة في أحداثها و رموزها ، و كأن بالشاعر يحاول اللعب على مستوى الإغماض محاولا ترك فراغات تومئ و تشير إلى النص الأسطوري الأصلي ، و على المتلقي اكتشافها وملئ هذه الفراغات بما يناسب مرجعيتها و تصوراتها الشعرية.

منذ بداية أول قصيدة في المجموعة ، يحاول محمد عمران أن يطأ الموت بالموت بحثا عن الولادة الجديدة ، ولكن هذا البحث يتّخذ شكل صراع بين الثنائيات الضدية المؤلفة لأسطورة الموت والانبعاث ، حيث تحضر ثنائية:

*(**الجدب/ الخصب**) التي تشي بذلك الصراع المرير بين الخير و الشر ، اليباس والاخضرار ، و ذلك عن طريق استخدام هذه المفردات بشكل مباشر :

« و النخيل على جفنها يتلوى

و يعتنق الجدب ، ثم ينام »(ص7)

---

(1) وليد مشوح : الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص156 ، (و الكلام عن تجربة محمد عمران الشعرية).

(*) (عشتروت/ تموز) في بابل ، (عشتار/ أدونيس) في بلاد الفينيق ، (إيزيس/ أوزوريس) في مصر.

« و اعبري أرضنا اليباب »(ص22)

« هذي عصور الجليد ...

هذي حقول اليباس ...

هذي صحاري الكآبة »(ص25)

« أومأ الجائعون: تعذبنا صبوة الخبز »(ص36)

« يومئ لي الحقل : لم يروني مطر

و السنابل تخفض أعناقها في اعتذار

هي المقصلة »(ص38)

والتي تقابلها صور الخصب و الاخضرار و الولادة الجديدة :

« القصب المكسور قام

الريح غنت فيه ، و الشمس

استردت

وجهها الأشجار »(ص19)

« أسمع مثل وجع الولادة

(بغداد في مخاض) »(ص 22- 23)

« خبز يتهيأ للنضج

ثمار تكشف سر حلاوها...»(ص54)

« يقرأ للأرض فاتحة كتاب الخصب » (ص75)

إضافة إلى ثنائيات (**الموت/ الحياة**) و (**النور/ الظلام**) و (**الحركة / الثبات**) المنتشرة في فضاء المجموعة وفق رؤية أسطورية ، معلنة حضور أسطورة الموت و الانبعاث و انتشارها العمودي الذي ملأ المجموعة بحسّ المواجهة بين لحظات العقم و الرتابة والفجيعة و الجليد ، و لحظات الخصب والحركة و الجدة و الفرح.

هكذا يتناص الشاعر مع الأسطورة دون أن يصرّح ، و على المتلقي أن يُدرك أن دورة (الجدب/ الخصب) المقدمة عبر قصائد المجموعة ما هي إلا التعبير الأمثل على مقولات أسطورة الموت والانبعاث ، حيث تجدب الأرض و يدبّ الخراب فيها كلما اعترى تموز الموت في كل عام ، فتنتقل وراءه عشتروت إلى عالمه السفلي المظلم و تغيب عن الطبيعة ، فيغيب الحب معها ، و توشك الحياة

على الفناء ، و لكن عشتروت تعود بعد ستة أشهر و معها تموز فتبعث الطبيعة بعودتها و هكذا يستمر الموت و الانبعاث التموزي (1).

فحيثما يكون ثمة موت ، تكون ثمة حياة جديدة و ولادة جديدة ، و لكن عمران يعبّر من خلال الأسطورة عن أفضع ما فيها ، حين يكون الموت الذي يحرم الأمة و الوطن و الطبيعة و الأشياء المحيطة بالشاعر من الانبعاث من جديد كأقسى عقاب يترل بها * ، وما الولادة الثانية إلا التمني الذي يستحيل إنجازه في ظل الظروف المقدمة .

إن ما يجعلنا نقول بأسطورية الفضاء الذي يجمع أغلب قصائد المجموعة هو اشتراكها (القصائد) في ذلك الفضاء الخارق و السحري و الغامض المغذى بشيء من الأسطورة التي تحوّل « العادي إلى أسطورة »(2) ، فكل الأحداث و الظواهر و الأفكار سواء الفردية (الحب) و المشتركة (الوطن / الأمة) يطغى عليها نوع من التشخيص أو الأنسنة بإضفاء خصائص بشرية حية عليها و جعلها رموزا أسطورية بأتم معنى الكلمة .

فالقول بأسطورية الماء نابع من الدور الذي يؤديه من تحويل و تغيير للعلاقات * و الدلالات الإيجابية (الخصب) و السلبية (جدب) ، ليتحول إلى رمز انبعاثي يمنح الحياة للوجود ، حاملا تلك الرجة المرجوة التي تخلخل السكون في وطن الشاعر :

« هل مطر
صاعقة
سيل
هل الموت من الأشجار ترتمي
هل دجلة يبتلع القبور
هل فرات يغسل لحم الأرض؟ »(3)

فالماء سرّ الوجود ، و هو المعادل الموضعي للحياة ، إذ لا حياة بدون ماء ، و الشاعر حين يؤسطره فإنه « يجعل منه ماء لا تحتضنه الأنهار و البحار ، لأنه ماء لا قعر له ، فيه يستقر سر الوجود متى كان

---

(1) مصطفى السعدني : في التناص الشعري ، ص152.

(*) ينظر : قصيدة " بغداد" و قصيدة " و لادة من خاصرة الموت" كولادة لم تكمل ، و قصيدة " أنا الذي رأيت" كأمثلة واضحة على سيطرة الموت الواقعي على المتخيل.

(2) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر– القاهرة ، 1998 ، ص79.

(*) علاقة الشاعر هنا بالبحر مثلا ، و لعل أهم ما يميز هذه العلاقة هو ترجحها بين قطبين متناقضين يعاكسان الدلالة الأسطورية للماء في معظم المغامرات الفكرية الأولى.

(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص28.

نقيا ، و عبره يحاور فيه الشاعر الأشياء و تحاوره ليعلن تجليه فيها و انجذابه بها ، و هي لحظة وجودية تمتزج فيها الكتابة بالموت و هي في قمة توترها »(1) معلنة عن مجيء وقت الخصب :

« لكنما الغيم محتقن ، و الإشارة أعرفها »(2)

وحده الماء القادر على زرع التفاؤل في صميم النص لينقذ أحلامنا من اليأس و اليباس ، و لهذا يرتبط هذا العنصر بفاعلية التغيير و الحركية داخل النص العمراني ، و كل محاولة لتغييبه تضعنا أمام أبواق الخطر و القلق و الأسئلة :

« من أحرق الماء ؟ »(3)

والكلام نفسه ينسحب على النار * ، كرمز أسطوري دال على العلاقات الأسطورية التي تجمع بين أجزاء النص العمراني وفق مقولات الحركة ، و التغيير و التحول ، التي يفرضها هذان الأقنومان الأسطوريان .

لقد بدا لنا اقتفاء الشعر لأثر الأسطورة عند عمران ؛ الذي يحاول الاتكاء على الأسطورة في انجاز ذاته و بناء شعريته ، و هي عملية في غاية الخطورة إذ وردت منتشرة يصعب على القراءة العادية والقارئ السطحي التقاطها ؛ بسبب إغماضها أو تعمّد إغماضها من طرف الشاعر هذا من جهة ولاتخاذها أكثر من مظهر من جهة أخرى .

ولأسطورة التكوين الشرقية حضورها في قصيدة " **الدخول بين الوردة و الدم**" ، و تنص الأسطورة على أن الفعل الجنسي هو بوابة العالم ، و هو السبب في نشأة الكون و الإنسان ، و ذلك من خلال إتحاد البحر بالأرض ، أو الماء باليابسة ، و قد أفاد محمد عمران من هذه الأسطورة إذ جعل الفعل الجنسي أصلا للخلق و التكوين ، حيث صور الموت و الحصار الذي تعانيه الحبيبة (الوطن) في حالة الغمر الأولى حيث السديمية تغلف كل شيء :

« أتزحلق فوق محيطك أيتها الكرة – الأرض
قالت لي الشفة الآدمية : يرعشني الثلج
و الجسد الآدمي : تمزقني شهوتي
أومأ الجائعون : تعذبنا صبوة الخبز
و الشهداء : استبيحت دمانا

---

(1) علي آيت أوشان : السياق و النص الشعري ، ط1 ، دار الثقافة للنشر– الدار البيضاء ، 2000 ، ص ص114– 115.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص47.

(3) م.ن ، ص81.

(*) يسأ ل عمران عن النار الغائبة في بعض المقاطع بقوله : من أغرق النار ؟ (لاحظ المجموعة ، ص82).

و تصرخ أنثاي في نومها:

افترستني القنابل

يصرخ طفلي :

الرصاص

يهاجر أمني »(1)

وللخروج من هذه الحالة الرهيبة فإن الأنثى الفاعلة تتحرك باتجاه الذكر المحبط الفاقد للتوازن من أجل فعل الخلق و التكوين :

« أنثاي تناديني من أعماق الكون المتكون:

" كن ! "

" كوني أنت "

أناديها من أعماق التكوين ،

و يدخل صوتينا سفر يولد

سبعة أيام ملأى بالكلمات

و سبع ليال ملأى بالحلم

و سبعة أطفال للعرش

و سبع فراشات حول العرش »(2)

ليتم التحوّل عبر الفعل الجنسي إلى الغمر (الزمن الحسن) كما يسميه الشاعر بما هو نتيجة لاكتشاف (الشاعر / الأنثى) للخصب في جسديهما ، كما لا ننسى الدلالة الأسطورية المقدسة للرقم سبعة كما وظفه الشاعر هنا.

ولئن استنفدت الأساطير المتداولة (المعروفة) طاقاتها التعبيرية من خلال كثرة الاستعمال في خضم تنوع التجارب الشعرية العربية ، نجد أن شاعرنا يلجأ إلى بناء أسطورته الخاصة عبر رموزه المهمة ، و نزوعه المتكرّر إلى إعطاء هذه الرموز نكهة شخصية حارة ، بمعاودة استخدامها و تنميتها باستمرار(3) ، حتى و إن كانت مشتركة لدى جميع الشعراء ما دامت « الأساطير الجاهزة و المواقف التاريخية لا تكفي لتجلية كل جوانب العمق في الأزمة الراهنة ، و ما قد يزخر به الواقع من حركة

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص35– 36.

(2) م.ن ، ص55.

(3) على جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص68.

متنوعة و من تطور أو تحوّل مذهل »(1) فما كان منه إلا أن يعود إلى دواخله و قواه و مشاعره محولا إياها إلى أشكال مجسمة كي يمنحها قوة الفعل الأسطورية ، أو بمعنى آخر مجموعة الحلول الأسطورية السحرية أمام هذا الواقع اليائس و المستعصي على الحل .

إذ يتحول الحزن إلى قوة فاعلة ، و مناخ غريب ذي دينامية لم نألفها في هذا الرمز من قبل جعلتنا نؤمن بأسطوريته فالشاعر يقول على لسان المخبرين :

« – أنت تهرب هزنا غريبا
– أهرب حزن التحول ، حزنا
يصادره باعة الموت في وطني ،
المخبرون ، و كل الذين يخافون
أن تخلع الأرض سادتها و تنام
على سرر الفقراء
– خذوه إلى المقصلة »(2)

إنه الحزن الذي لابد منه حتى تتحقق المعجزات و تتوازن المعادلة ، ليعترف الشاعر بأنه الفسحة التي يريد أن يدلّ بها :

« ها أنا سيد الحزن
يتبعني الشجر المتوسد صدر الموائد
تتبعني الشرفات ،
الشوارع
رائحة الليل ،
و المطر الطفل...»(3)

إنه طقسه النبوي أو عرشه الذهبي ؛ و الذي به يكون التقدم نحو التناسل و توزيع الذرية في البلاد التي وطأ النوم أجفانها :

« كيف أرفل بالحزن »(4)

---

(1) عثمان حشلاف: الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر● فترة الاستقلال ، منشورات التبيين– الجزائر، 2000 ، ص167.
(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص37.
(3) م.ن ، ص43.
(4) م.ن ، ص43.

« فأجرتْم بالحزن غفوتها المطمئنة »(1)

ليعلنها الشاعر منصبا لنفسه :

« أنا بي الحزن

لا نبي بعدي »(2)

ليتحول هذا الرمز (الحزن) إلى رمز شخصي ذي تأثير كلّي يعبق برائحة أسطورية آسرة.

والأمر أدهى و أمرّ بالنسبة لرمز (الحب) عند الشاعر ، فهو النواة التي تنجذب إليه كل الرموز والصور ، و به تدبّ الحياة في أشياء الشاعر و زوايا نصه ، حيث يجسمه في إطار صورة حسية كأن يجعله يأتي في صورة غرائبية تستند في أغلبها إلى قصص أسطورية رائعة (3) :

« (كان الحب يجيء في هيئة ماء

يسقي جسديهما

في هيئة شجرة

يتخذان من جدعها سرير مضاجعة

في هيئة مدينة

يفتحان شوارعها لعيد الرقص

و مرة جاءهما في هيئة ثور أزرق

جعل من جسديهما قرنين متكافئين

وضع عليهما الأرض التي

تتأرجح

بين يدي سماء مشلولة

فحملاها

و حدث توازن الأرض »(4)

الحب رباب الشاعر و كتابه منذ مجموعته الأولى " **أغان على جدار جليدي**" ، و لكنه أصبح الرمز

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص44.

(2) م. ن ، ص45.

(3) والقصة معروفة بالنسبة إلى الثور الذي يحمل الأرض في الميثولوجيا القديمة ، فوق قرنه فإذا تعب حدث الزلزال.

(4) م.س ، ص ص80-81.

الحبيب إلى قلب الشاعر في ديوانيه « **مرفأ الذاكرة الجديدة** »(1) و « **أنا الذي رأيت** » ؛ إذ يزداد تمسكه به ؛ لتغدو وحدة الشاعر على مستوى الحب هي نفسها وحدته على مستوى علاقاته بالأشياء وهو على النقيض من أبطال اللا انتماء مؤمن بأن الشقاء لابد أن ينتهي ، و لن يكون ذلك إلا بالحب ، الحب طريقه إلى الحياة الجديدة ، بل إنه الحياة الجديدة كما يقول محمد عمران على لسان أبطال الأدب في العالم الجديد ، عالم الثورة و الإنسان (2).

هكذا يجعل محمد عمران الحب أسطورته الخاصة من أجل ولادة الحياة النظيفة المشمسة ، لقد أقرّ بهذا الحب الذي يعيش فيه شعرا ، إنه مسكون بالحب وفي حبه تتداخل عناصر الحياة كلها :

« لم يبق للشعر باب
سوى الحب
باب نحاس
أغنيك
حتى
الأغاني مجرثمة
بالكآبة »(3)

هكذا تؤدي هذه الرموز دورها الذي وجدت له حسب رأينا ، حين تساهم في نشر ثقافة الاختزال و التقشف الكلامي ، بحيث تضيع ملامح النص الغائب في بنية النص عند عمران ، و في هذا دليل على قدرة الشاعر ، وبراعته في إذابة النصوص التي يتناص معها لتحقيق مقصدية النص الجديد وفق ممارسات متراكمة و غير معروفة بالنسبة للمتلقي عن طريق النصوص ذاتها أو أجزاء منها أو الأنظمة الإشارية ، و الشفرات الأدبية التي تشي بقدرة الشاعر على التلاعب باللغة (لغة الآخر) وإخضاعها لأدواته الفنية الخاصة.

وعلى المتلقي للنص الحداثي أن يدرك من جهة أخرى بأن التناص الذي نتغياه هنا ، ليس الظاهرة (التداخل بين النصوص) ، ولكنه إجراءات اكتشاف ماهيتها ، أي إجراءات تأويلها من طرف المتلقي ، حين يعتمد على قراءاته ، و ذاكرته في التقريب بين مجموعة من النصوص يراها

---

(1) محمد عمران : مرفأ الذاكرة الجديدة ، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية ، 1974.

(2) محمد عمران : للحرب أيضا وقت• قراءات أدبية ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي- دمشق ، 1980 ، ص16.

(3) محمد عمران : مرفأ الذاكرة الجديدة ، ص86.

الأقرب إلى النص المقروء ، وفق إجراءاته الخاصة ، و ذوقه الخاص ، و وفق ما يتركه الشاعر من فجوات تجمع بينهما.

2- شعرية الظواهر الموسيقية :

الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر ، و أداة من أبرز أدواته التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته ، إنها الفارق الجوهري الوحيد الذي يميز بين الشعر و النثر في جميع النظريات التي قامت حولهما ؛ إذ تمثل في الشعر كل الخصائص الصوتية ذات الأثر الجمالي و التعبيري ، إنها « ليست حلية خارجية تضاف إليه ، و إنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء و أقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق و خفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبّر عنه »(1) ، إنها المستوى الأكثر بريقا وسطوعا وخطورة فيه .

تسكن الموسيقى فيما يُعرف بالقصيدة العربية الموروثة في أحضان البيت ، و منه تنطلق عبر تمظهرات الوزن و القافية ؛ على اعتبار الشعر في تعريف سدنة الشعرية التقليدية « قول موزون مقفى يدل على معنى »(2) ، و قد عني العرب الأوائل بهذه القيم أكبر عناية ، وأقاموا عليها معرفتهم للشعر واعتبروها حامية النظم من التطاول ، و محققة التجاوب و الاستماع و الاستمتاع للمتلقي .

إذ تميزت موسيقى القصيدة الموروثة بنوع من « المساواة و التنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالي الحركات و السكنات في المقاطع »(3) ؛ لحفظ النظام السائد و التأسيس لبنية إيقاعية دقيقة و صارمة ، في التزاماتها الجمالية ، و في قواعدها و مفاهيمها ، تليق بتطلعات القارئ (المتلقي) المستمع المتفرج ، مُشبعة رغباته و توقعاته بداية من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت فيها .

لم تخن هذه الموسيقى الشعرية أذن المتلقي ، وكل محاولة للتطاول على نسقيتها قُوبلت بنوع من التقنين ضمن ما يعرف بالزحافات و العلل ، فجانب الإبداع و المشاركة من طرف المتلقي مُغيب تماما في هذه الشعرية ، و ليس هناك ما هو متاح سوى ذلك الانفعال و التلقي الوجداني للقصيدة حيث يتمّ تجميد فاعلية خيبة الانتظار ، و تقليص مسافة التوتر التي يمكن أن تحققها داخل أي نظم فالنظم « الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائما ، بدل أن نجد فيه ما يطوّر استجابتنا الكلية هو مجرد نظم رتيب يبعث عن الضيق »(4) كما يقول رتشاردز ، و هو ما يبعث عن الرتابة و الملل والثبات بالنسبة للمتلقي المعاصر .

---

(1) على عشري زايد : عن بناء القصيدة الحديثة ، ص173 .

(2) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية- بيروت ، د. ت ، ص15 .

(3) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث● مقوماتها الجمالية وطاقاتها الإبداعية، ط3 ، دار النهضة العربية-بيروت، 1984،ص167.

(4) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص187 .

فالحرص على الوزن و القافية لا يعيب الشعر القديم ، و لكنه يُقدّم صورة صادقة عن طبيعة المتلقي الذي يقصدانه ، إنه الإنسان العربي القديم الانفعالي سريع التأثر ، ذلك الإنسان الذي يعيش في ظروف بيئية صعبة يحاول التكيف معها ، و هي بيئة تتسم بالرتابة و التكرار ، مما يجعل الإيقاع الشعري المعتمد على الانتظام هو الذي يحقق التواصل المنشود مع هذا الضمير الجمعي (جمهور المتلقين)(1) .

ضمن هذه المعطيات و على وقعها حاول الشاعر الحداثي أن يُوجد شكلا موسيقيا يعبر عن تطلعاته* ، شكلا يصوغ من خلاله رؤيته الشعرية الحديثة ، حيث حاول الخروج من خنادق الخليل وأقمطته ، ليُدخل إلى الشعر العربي نهرا من موسيقى أكثر سعة و غنى و تنوعا ؛ منطلقا به في اتجاه الحداثة الموسيقية ، مستخدما التفعيلة بدل البيت و تعدد القافية بدل التقفية الموحدة (2) ؛ لتتحرر القصيدة الحداثية موسيقيا من الجبرية و من حتمية البحور الخليلية ، و وثنية القافية الموحدة ، جاعلة من موسيقى هذا الشعر خاضعة لإلحاحات التجربة و مغامرتها مع المجهول اللغوي و النفسي كما يقول نزار قباني (3) ، و هو ما منح القصيدة الحداثية إمكانات متعددة في هيكلها و أسلوبها ومضمونها وفق ما يمليه أفق التجربة الشعرية ذاتها.

إذ لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للشكل الموسيقي الموروث ، و كان لابد من إدخال تعديلات جوهرية على مقولاته و عناصره ، و نقصد بهذا تحديد العلاقة و إبراز الموقف من الوزن و القافية في صورتهما النمطية القديمة ، ليتم التأكيد على اعتبار الشكل الموسيقي الكلاسيكي عاجزا عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته و حيويته.

وبالفعل فقد اندفع شاعرنا إلى تطوير شكله الموسيقي ، محاولا اكتشاف تقاليد جديدة لهذا الشكل ، هذه الأخيرة التي ستصبح بعد فترة بالية يجب تجاوزها ، فحمى التجريب قد ألقت بظلالها على هذا الشعر و جعلت منه ثورة لا تتنصل من القديم و تمقته ، و لكنها تؤمن بضرورة إلغاء الشكلانية كما يقول أدونيس « إن الشعر الجديد باعتباره كشفا رؤيوي غامض متردد لا منطقي ولهذا لابد له من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية ، مزيد من السر و النبوة فالشكل يمّحي أمام القصد أو الهدف ، و مع ذلك فإن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن في هذا

(1) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص611.

* شكلا يكون أقل إحكاما ، و أكثر مرونة و طواعية من الشكل الموروث.

(2) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص75.

(3) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص189.

العصر لا يُبحث عنه جوهريا في فوضى الشكل ، و لا في التخلي المتزايد عن شروط البيت ، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد و كشف »(1).

هذه الممارسة الشعرية التي فرضت أفكارها ، و أشكالها ، و صورها الموسيقية المتعددة بتعدد التجارب و الحالات الشعورية داخل التجربة الواحدة ، و وسعت من مفهوم الصورة الموسيقية بما يتخطى الوزن و القافية إلى إمكانات أعمق اتفق على تسميتها: بالإيقاع (2).

فما المقصود بالإيقاع ؟ و ما دور هذا العنصر الجوهري في تشكيل الخطاب الشعري ؟ و ما هي أنواعه و أنماطه ؟ و ما العلاقة التي يقيمها داخل هذا الخطاب مع الدلالة ؟

هذه أسئلة نحاول توسيع مداها ، بالإجابة عنها في هذا الجزء من البحث ، و الذي يهتم بالبحث عن مدى إسهام البنية الإيقاعية لشعر الحداثة في شعريته ، و عن الإمكانات التي أتاحتها البنية الإيقاعية الجديدة للشعر الحداثي من توسيع لأفق التجربة ، و الارتباط أكثر بالتوقيعات النفسية والحالات الشعورية التي تنفد إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء و رفق .

الإيقاع لغة الميقع ، و الميقعة : المطرقة ، و الإيقاع من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقّع الألحان و يبنيها... ، و الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق ، و المقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت و الصوت ، أو النور و الظلام ، أو الحركة و السكون أو القوة والضعف ، أو القصر و الطول أو الإسراع و الإبطاء أو التوتر و الاسترخاء ... إلخ ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الأخر ، و بين الجزء و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ... ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباع طريقة من ثلاث:" التكرار أو التعاقب أو الترابط" (3).

وقد فرّقت أغلب الدراسات الحديثة بين الوزن و الإيقاع و جعلت من الأول مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري ، عندما كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية ، أما الإيقاع فإن المقصود به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدّد في الكلام أو في البيت الشعري ، أي لتوالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين ، أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة (4).

---

(1) على أحمد سعيد(أدونيس) : زمن الشعر ، ص13.

(2) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص623.

(3) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة • بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2001 ، ص11.

(4) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص171.

ولكن الأوزان حسب رؤاهم التجديدية ؛ قد أصبحت رافدا من روافد الإيقاع حديثا ، وليست هي الإيقاع في حدّ ذاته ؛ فالوزن كمي و الإيقاع كيفي ، الوزن خارجي والإيقاع ترجمة للحدس والإثارة ؛ فإذا كان الوزن يثير الأذن في المقام الأول فالإيقاع بمجموعه بنية الروح والجانب التأملي في الإنسان لا الجانب الحي ، و الإيقاع ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان ، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية ، لا تفهمها الأذن وحدها و إنما يفهمها قبل الأذن الحواس ، الوعي الحاضر والغائب (1) كما ترى خالدة سعيد .

ومن ثم صار الإيقاع الشعري عموما ظاهرة أوسع من مجرد الوزن ، و أصبح بالإمكان الحديث عن إيقاع الصورة الشعرية و إيقاع الدلالة ، و إيقاع التنظيم الطباعي للصفحة الشعرية ، و كلها إيقاعات منتجة للدلالة داخل النص الشعري إلى جانب الإيقاع الصوتي ... ، وعليه سنتناول التجديد في إيقاع الشعر الحداثي وفق عنصري الوزن والقافية ؛ للدلالة على تطوّرهما و شعريتها في هذا الشعر ، و من ثمّ نتحدّث عن حركية هذا الإيقاع و أنماطه الجديدة المحدثة فيه .

أ – الإيقاع و بنية الانقطاع :

تقوم موسيقى القصيدة الحداثية على فرضية تجسيدها لبنية إيقاعية خاصة « ينفتح إسهامها الفني والأسلوبي في القصيدة على مختلف عناصر التأليف الشعري »(2) ، فهي بنية معقدة فرضتها طبيعة الواقع الفكري و التشكيلي لشعر الحداثة ، و التي حدّدت موقف الشاعر و علاقته من بنية الموافقة والتجاور مع نظام التشكيل القديم و عناصره و وسائله ، أو بالأحرى تحديد العلاقة الوظيفية ضمن القصيدة الحداثية مع الوزن و القافية و مختلف البنى المكملة للتشكيل الموسيقي.

و عليه اخترنا من الظواهر الموسيقية ما يحقق بنية الانقطاع ، و جماليات التلقي على مستوى البنية الإيقاعية لشعر التفعيلة ، هذا الشعر الذي حاول تجاوز نمطية الإيقاع القديم بالبحث عن بدائل موسيقية حديثة ؛ لأن الحداثة الشعرية العربية تقتضي إطارا موسيقيا خاصا (3).

أ.1 – الوزن :

اعتنى النقد القديم بالوزن عناية تزامنت مع حقيقة المعنى ، فهو تزيين مضاف إلى هذا المعنى المترتب في النفس أولا ، و من ثم جاءت تعاريف الشعر تلحّ على الخاصية الصوتية ، فهو" الكلام المنظوم" و هو " كلام موزون مقفى يدل على معنى" ، و هو" يقوم بعد النية من أربعة أشياء و هي

---

(1) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص ص623- 624.

(2) فيصل صالح القصيري : بنية القصيدة في شعر عز الذين المناصرة ، ص191.

(3) دياب قديد : الإجراء النقدي في تلقي القصيدة الحداثية• مقاربة سيميائية لديوان مرفأ الذاكرة لمحمد عمران ، مجلة الآداب- جامعة قسنطينة ، ع7 ، 2004 ، ص164.

اللفظ و الوزن و المعنى و القافية" ، و بذلك أصبح الوزن مكونا أساسيا لا يستقيم الشعر إلا به ، لذا قال ابن رشيق إن " الوزن أعظم أركان حدّ الشعر و أولاها به خصوصية ، و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة " (1) ، فالوزن هو العلامة الفارقة للقول الشعري ، و التي تميزه عن سواه من فنون القول .

ولكن الشاعر الحداثي قد خرج على قوانين الإيقاع الخارجي التي قننها الخليل ، و لم يلتزم بقوانين البيت الشعري ذي التفاعيل المتساوية في الشطرين ، لقد حطّم الوحدة العروضية للبيت فكان أن استبدل نظام البيت المكوّن من شطرين بنظام القصيدة المكونة من أسطر شعرية ، و هو ما أسعفه على التحلّل من ذلك الإطار الملزم ؛ ممثلا في الصورة الكاملة للبحر الشعري الذي يشترط التوظيف السداسي للتفعيلات على أساس التنظيم التقليدي ، و لكن الشاعر محمد عمران ، و كغيره من شعراء الحداثة استعان بنظام التفعيلة كوحدة موسيقية مستقلة بذاتها لرصد معالم الحالة الشعورية و النفسية فوق السطر الشعري لتخلق موسيقى شعرية جديدة من داخل القصيدة ذاتها (2).

فالتفعيلة هي الأساس الذي بنى عليه الشاعر قصائده « ما دام نظام الضربات الثقيلة و الخفيفة لا يمكن الركون إليه ، و الحق أن نظام التفعيلة هو النظام التي تفرضه طبيعة هذه اللغة ، و من ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعا ما دام النظام الأساسي و الضروري قائما و هو نظام التفعيلة »(3) فعندما يقول الشاعر في قصيدة " الدخول بين الوردة و الدم" :

« من يعين على الحزن ؟	فاعلن فعلن فا ع
هذا زمان التفرد بالحزن ،	لن فاعلن فاعلن فعِلن فا ع
كل المسالك مقفلة.	لن فاعلن فعِلن فعِلن
أيها الحب أقرع بابك سبعا،	فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فا
وأرجع منخذلا »(4)	علن فعِلن فعِلن

وهي أسطر تنتمي إلى بحر المتدارك (فاعلن) ، ولكنه لجأ إلى توليد وزن الخبب بفعل زحاف الخبن الذي أصاب (**فاعلن← لتصبح ← فعلن**) ، فإنه قد أعطى لنفسه فسحة أكبر للتعبير عن الحالة النفسية المعقدة التي يعيشها ، وكأن إيقاع وزن الخبب هو الملائم لمثل هذه الحالة الحزينة المتقلبة و التي ابتدأت بسؤال يلزمه جواب أو أجوبة سريعة لتفسير ما حدث ، ولهذا جاءت التفعيلة (فاعلن) مخبونة

---

(1) مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ، ط1 ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، 2006 ، ص197.

(2) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص177 وما بعدها.

(3) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص58.

(4) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص35.

(فعلن) لتعطي الإحساس بهذا التصالح بين النفسين الزمنيين للكلمة وللتفعيلة ، والتي تتخذ طابعا حركيا على المستوى الزمني تزداد سرعته كلّما تقدمت هذه التفعيلة المخبونة في الفضاء الإيقاعي للقصيدة .

وهو ما أتاح للشاعر أن يجرّب ويخلق الأصوات المتباينة ، وأعطاه فسحة واسعة لاستخدام كل إمكانات الإيقاع ، وتشكيلاته المعبرة عن الجو النفسي المطلوب (1) ، وهنا نتساءل : هل كان الشاعر يُفلح في التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة لو استعمل أسلوب الخليل ؟

بالطبع لا ، فالشاعر سيكون مضطرا إلى إتمام أبيات بشطرين ، وعندها سيتكلف معاني أخرى غير هذه المعاني ليملأ بها المكان ، ولكن نظام التفعيلة أنقذه ومكّنه من التخلص من نظام الوزن والقافية القديمين ، فقد أعانه نظام الأسطر المختلفة الطول بحسب اختلاف عدد التفعيلات المشكلة للإيقاع بداخلها دون أن يكون أمامه عائق في التعبير عن الحالات المزاجية المتغيرة .

فالشكل الإيقاعي الذي أتاحته التفعيلة (شعر التفعيلة) للشاعر هو في الحقيقة شكل يتلاءم والحرية التعبيرية التي يتغياها ، كما يتلاءم والنظرة الجمالية الجديدة ؛ والتي تقتضي إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما عجز عنه الشكل القديم في نمطيته ، وكل ذلك من أجل الارتباط بطبيعة الانفعال الشعري فقد نجد في السطر الشعري تفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو أكثر « بحسب تصاعد نبرة التجربة عاطفيا وتباين لون الخطاب الشعري ، وانتقال الشاعر بين ألوان من الأداء الدرامي»(2) إلى الغنائي إلى الدمج بينهما.

وقد يكون من المستحيل أن نجد نصين متطابقين في الشكل الإيقاعي في هذا الشعر ، و الدليل على ذلك ، أن نصوص المجموعة بين أيدينا تمتلك تنوّعا إيقاعيا عجيبا ، حتى وإن كتبت وفق البحور ذاتها .

كما نشير إلى ذلك الاتساق العجيب بين طول الأسطر الشعرية في القصيدة الحداثية مع السياقات المعنوية و النفسية التي تؤديها ، ولنضرب مثالا بقول الشاعر :

« انكشفت سيدتي	مستعلن مستعلن
فانفتحت أعضاء الليل	مستعلن مستفعلن مستـــ
تدفق فيها طوفان، فاغتسلت	علن فعِلن مستعلن فعْلن فعِلن
« بهذي »	فعولن

(1) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص177.

(2) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة ، ص627.

لا أهذي »(1) مستفْعِلْ

وبنظرة خاطفة إلى الصورة التفعيلة لهذا المثال ؛ نرى ذلك التفاوت في طول الأسطر التي انتظمت وفق تفعيلة الرجز (مستفعلن) بصورها المتعددة ، إذ تتراوح بين تفعيلة إلى أربع تفعيلات ، فإذا تأملنا الأسطر التي تحمل عددا أكبر من التفعيلات لوجدنا معنية بالسرد ، (كالسطر الثاني والثالث) أما الأسطر ذات التفعيلات الأقل (الرابع والخامس) ، فتتساوق مع طبيعة الأصوات المتحاورة (الحوار هنا داخلي) ، والتي يعوزها زمن مكثف يتّسق مع سرعة الحدث .

كما نشير هنا إلى أن الإنزياحات الإيقاعية في هذه المقطوعة جاءت مجسدة للمعاني متساوقة معها ، فبنية الانكشاف جاءت قريبة من البنية الرئيسية القارّة للبحر (الرجز←مستفعلن) ، وكذلك الانفتاح حيث نشهد انفتاحا مقابلا في التفعيلة عبر التدوير (مستعلن← انفتحت وانقسمت إلى أعضاء التفعيلة [مستـــ/علن] مثل انفتاح أعضاء الليل) ، ولكن تدفق الطوفان في أعضاء الليل المنفتحة كان يلزمه تدفّقا إيقاعيا أيضا ، جسّدته التفعيلات المتدفقة عبر صور جديدة لم يعهدها العروض العربي في هذا البحر (فعِلن/فعْلن) ، كما أن دخول صوت جديد وهو صوت الذات الشاعرة نفسها (في حوارها الداخلي) قد استلزم دخول نمط تفعيلي آخر (فعولن) يناسب بنية السؤال (بماذا اغتسلت سيدة الشاعر ؟) ؛ و الذي يحتاج إلى جواب (بهذي ← التي وضعت بين مزدوجتين للدلالة على الصوت المجيب) ، لتعود بنية التفعيلة إلى الاقتراب من صورة بحر الرجز مع عودة صوت السرد مجددا ، و الذي ابتدأ بنفي حالة الهذيان عن المقطع الذي بعده إذ جاء فيه :

« صدري منكشف للحلم

فمي منفتح للقبلات

ذراعي للغيم العاشق »(2)

كما أن التعادل التفعيلي بين بعض الأسطر يوحي بوجود الاشتراك الدلالي بينهما سواء في السرعة أو في الدلالة التي يوصلانها كما في قول الشاعر :

« من جائع ؟ مستفعلن

يقطفني مستعلن

من ظامئ مستفعلن

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص57.

(2) م.ن ، ص57- 58.

يشربني »(1) مستعلن

كما يلجأ الشاعر إلى المزج بين البحور للتعبير عن مهارته في مجال الإيقاع الخارجي ، وهي عملية شاقة لا ينهض بها إلا شاعر مقتدر ، ففي قصيدة « بغداد » نجد الشاعر قد مزج بين تفعيلات المتدارك (فاعلن) و صنوه الخبب (فعلن) ، وبين تفعيلات المتقارب (فعولن) كما في قول الشاعر:

« قلت : هيّا	فاعلن فعْ
أغمضت أجفانها التعبى ،	لن فعولن فاعلن فعْلن
و نامت في كتاب	فعولن فاعلن فعْ
رأسها كان على نرجيلة شمطاء	لن فعولن فعِلن فعْلن فعولن فاعِ
و الليل بخور وصلاة	لن فاعل * فعْلن فعِلن فعْ
لم أعد أذكر :	لن فعولن فعِ
هل كان السريرْ	لن فعْلن فعو
قبة ؟	لن فعو
أم كان	لن فاعِ
تابوتا عتيقا ؟ »(2)	لن فعْلن فعولن

ولأن المتدارك و صنوه الخبب ، و المتقارب من دائرة عروضية واحدة ، فإن تفعيلاتها تتآزر في التعبير عن المناخ النفسي والإيقاعي للتجربة ، وقد اختار الشاعر الإيقاع المتدارك والخبب للتعبير عن إيقاع اللحظة المتسارعة ؛ والتي تشير في أول المقطوعة (السطر الأول) إلى التلهف ورغبة التغيير (قلت:هيّا) فالتفعيلة (فاعلن) هي الأنسب لتمثيل إيقاع التجربة هنا ، أما في الأسطر الثاني والثالث والرابع فإن دخول الإيقاع المتقارب (فعولن) يناسب الحالة النفسية والإيقاعية للتجربة ، التي تعبر عن فعل الإغماض والنوم الذي يخلو من الحركة والفاعلية ويحيل على السكون والرتابة .

وهكذا كان الشاعر مدركا لما سوف يتيحه له هذا الشكل الجديد من مساحات إيقاعية تضمن له حرية الإبداع ، وكان مدركا أن شعر التفعيلة هو الذي يقيه من عبودية النموذج العروضي ويمكنه

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص44.

(*) تفعيلة المتدارك هي (فاعلن) ، ولكنها تتحول إلى فعِلن أو فعْلن بسبب تعرضها إلى الخبن أي حذف الثاني الساكن ، كما نلاحظ تواجد تفعيلة فاعل و ورودها هنا يعد سائغا مقبولا إلى جانب تفعيلة الخبب ينظر: فيصل صالح القصيري ، بنية القصيدة ، ص ص 194- 195.

(2) م.س ، ص ص9- 10.

من التعبير عن إيقاع الروح التي اجتازت التجربة ، ليستطيع أن يصوّر أدق الخلجات النفسية المتناقضة المعقدة التي مرّت به أثناء تصاعد التجربة ونموها (1).

أ.2 – القافية :

القافية مظهر من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر العربي لعدة قرون ، ارتبطت في التشكيل الموسيقي التقليدي بالأساس الموسيقى الذي قام عليه هذا الشعر فكانت « تنسيقا معينا لعدد من الحركات والسكنات ذات الطابع التجريدي الذي للأوزان »(2) ؛ حيث تختزل القافية أبلغ سمة للشعر وهي التوازن الصوتي ، إذ لا تقلّ موسيقاها أثرا وأهمية عن موسيقى الوزن ، فهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري.

وهي في الشعر القديم تسير على نمط واحد ؛ فتُؤثر تأثيرا سلبيا على الشعر في أحيان كثيرة حيث يلجأ الشاعر إلى الغريب من الألفاظ وإلى الكلمات الوعرة ، ولكن الشاعر الحداثي قد تفنن في تشكيل القافية وانتقل بها من النظام الواحد إلى أنظمة متعددة ، حيث أصبحت القافية كلمة يستدعيها السياق النفسي والموسيقي للقصيدة (3) .

وقد أشار الدكتور الربعي بن سلامة إلى مراحل تشكيل القافية في الشعر العربي الحديث ، حيث أكّد على أنها مرّت بعدة مراحل ؛ تظهر خلالها التشكيل التقفوي وفق آليات إجرائية مختلفة إذ يقول « مرّت القافية خلال تجارب القصيدة الجديدة بعدة مراحل ، فقد رأينا أصحاب الشعر المرسل وهم يتخلون عن القافية مع احتفاظهم بالوزن ؛ وهم في الحقيقة إنما تخلوا عن وحدة الروي فقط ، لأن مفهوم القافية كما هو معروف أوسع وأشمل من مفهوم الروي ، ورأينا المحاولات الأولى لما سمي بالشعر المنثور ، وقد تخلى فيها أصحابها عن الوزن والقافية معا ، ولكن هذه المحاولات الأولى بنوعيها لم يكتب لها الانتشار الواسع ، وإنما كانت بمثابة تمهيد فتح الباب لما سيتلوه من المحاولات الناجحة عبر قصيدة التفعيلة ، التي تنوعت فيها القافية وتنوعت أنظمتها بتعدد قصائدها ، كما تنوعت بشأنها آراء النقاد والدارسين تبعا لموقفهم من القصيدة الجديدة ودرجة تعلقهم بالقصيدة القديمة ، فمنهم من يعتبرها ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها ، ومنهم من يعتبرها عبئا يستحسن التخلص منه ، ومنهم من يكتفي بقبولها إن جاءت في مكانها المناسب ، ولا يكلّف نفسه أو غيره عناء البحث عنها أو الجري وراءها »(4).

(1) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص645.

(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص113.

(3) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص181.

(4) الربعي بن سلامة : تطور البناء في الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى- عين مليلة ، الجزائر ، 2006 ، ص107.

ولهذا كان من المهم فهم دور القافية في الشعر الحداثي وإدراك العلاقة بين حضورها كتشكيل موسيقي والحالة النفسية والشعورية التي أوجدتها ، ومحاولة فهم السبب في تخلي الشاعر عنها في أغلب القصائد على طولها واتساعها .

لقد أحسّ الشاعر محمد عمران بقيمة القافية على المستوى الموسيقي و شدة تأثيرها على الإيقاع وهو ما جعله يتصرّف بحكمة مع هذا المكون الموسيقي ، فلا هو تخلى عنها ، و لا هو استعملها كما فرضتها النمطية التقليدية « فهو ينفر من القافية الموحدة ، و يرى أنها مما يغرق الشعر في جماليات وزخارف لا قيمة لها ، و في نفس الوقت لا يوافق على هجرة القافية نهائيا ، وإرسال القصائد متحررة من سلطانها »(1) ، و هو ينتقل من قافية إلى أخرى ويرتب قوافيه المختلفة ترتيبا معينا ليجمع بين التوقع وجماليات المخالفة لدى المتلقي فعندما يقول الشاعر :

« هذا أبو نواس:

وجه من التعبْ (أ)

مزروعة جبهته غضبْ (أ)

مزروعة كآبهْ (ب)

و الخمر في لسانه ربابهْ (ب)

إضاءة :

تاج وصولجان (ج)

و العرش في أصابع الزمان »(2) (ج)

فإنه قد خالف توقعنا عن نمط التقفية في السطرين الثالث والرابع (الهاء) إذ كنا نتوقع أنه سوف يكمل المقطع وفق نمط القافية (الباء) في السطرين الأول والثاني ، حيث استعمل نمط **التقفية المتوالية** حين جعل لكل مقطع قافية خاصة ، لتشكل بذلك هذه القوافي إيقاعها الخاص المبني على التنّوع لا الرتابة ، كما نلاحظ أن اختلاف هذه القوافي وتنوّعها لا يمنع من ترابط المقاطع رغم اختلافها موسيقيا ، فالقوافي المتوالية هنا تتم بفعل الإنتقال من زوج قافوي إلى زوج قافوي آخر ، وقد تكرر هذا النمط من التقفية في مواطن أخرى من المجموعة لإثبات قيمته الموسيقية والجمالية في قول الشاعر:

« " ها عادت السفن (أ)

من كان أحرقها ؟

---

(1) علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 ، ص155.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص15.

فليرحل الوطن (أ)

ضبّت حقائبه

فليرحل الوطن " (أ)

من يحرق السفنا ؟

البرمكي بها

جسر إلى الروم (ب)

وزبيدة دبق

علق بمحروم (ب)

و رعية عصرت

دنا من القهر (ج)

و أبو نواس فم

ختموه بالخمر »(1) (ج)

وقد يتراجع الشاعر عن هذا النمط الحديث إلى نمط التقفية البسيطة أو التقليدية ، إذ يشيع في مقطعه نوع من الرتابة ، ولكنها رتابة رسّخت تكرار الحالة النفسية التي يرغبها الشاعر ألا وهي التحذير من الخطر الداهم الذي سيأتي على بغداد وما فيها ؛ و هو ما أقتضى تثبيت هذه اللحظة نفسيا وإيقاعيا حيث يقول:

« ليس لي غير صوت ينادي

" احذروا غارة قريبة

يزحف الروم فيها

من أمام و من وراء

يزحف الفرس و التترْ (أ)

قبل قبل ارتداد البصرْ (أ)

إحذروا غارة قريبة

تأكل الأرض والبشر " (أ)

ليس لي غير صوت ينادي

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص30- 31.

" يا أيها الموت بلا حفرْ (أ)

يا أيها الأحياء في حفرْ

بغداد في خطرْ (أ)

بغداد في خطرْ " »(1)

وفي مقابل هذه الرتابة والتكرار الإيقاعي ذو الدلالات القوية ، نجد الشاعر يجرّب نوعا آخر من **القوافي المترادفة** ، وسُميت بالمترادفة لاجتماع ساكنين في آخرها **(2)** ، ومثالها قول الشاعر :

« أغزل من رأسي أغنية تحفظها الأعشاب

حين أحب الماءْ

بنت له أميرة البحارْ (أ)

قعرا من المحارْ (أ)

فنام تحت الماءْ

يحلم أن تستيقظ الأسرارْ »(3) (أ)

ولولا سكون الروي في (البحار/ المحار /الأسرار) ما حققت الجملة الشعرية هذه القيمة الصوتية في القافية ، وقد تكرر هذا النمط ليشكل ظاهرة تقفوية مستقلة كقول الشاعر :

« أعترف الآن :

زمان مغلق آتٍ ، وهذي

علامة :

يقتل من يآخي

عينيه بالشمس وبالهواءْ (أ)

و من يرى غير الذي ترى السماءْ (أ)

و من يزيح سقفه

ليهطل الفضاءْ »(4) (أ)

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص31- 32.

(2) حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، أفريقيا الشرق- المغرب ، 2001 ، ص135.

(3) م.س ، ص58.

(4) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص115- 116.

ومن بين أنماط القافية التي جرّبها الشاعر في مجموعته ، و التي جسّدت لفكرة التنوّع التقفوي نجد نمط **القوافي المتواتر** ؛ و قد سُمي بالمتواتر نتيجة لوجود حركة بين ساكنين (1) ، و مثلها من المجموعة قول الشاعر :

« ليس لي غير صوت ينادي (أ)

في السيوف الصديئة تحت غمد بلادي »(2) (أ)

القافية في هذا المثال ، جعلت حرف الروي (الدال) يُحدّد بين ساكنتين ، و هما(الألف و الياء) ومن هذا النوع أيضا قول الشاعر :

« في الرصاص الأليف يدغدغ أعضاءها

و الشظايا الأليفهْ (أ)

في الدماء الوريفهْ »(3) (أ)

كما جعلت القافية حرف الروي (الفاء) يقع بين ساكنين (الياء و الهاء) ، و منها أيضا قوله :

« جلجلتي أعرفها

و خشب الصليب

و أعرف المسمار و العلامهْ (أ)

و أنني بلا قيامهْ »(4) (أ)

فكل هذه القوافي أعانت المتلقي على اقتناص اللحظة النفسية التي يعيشها الشاعر ؛ و لهذا جاءت متسقة مع هذه الحالات النفسية ، و مقدّمة إياها في قالب إيقاعي خاص.

ومن أنماط القافية الواردة في المجموعة بشكل لافت **تقفية الإيطاء** ؛ و الإيطاء من عيوب الشعر قديما ، و ينصّ على إعادة الكلمة بمعناها بعد سبعة أبيات (5) ، و لكن الإيطاء في الشعر الحداثي يمثل ظاهرة انزياحية صوتية متميزة ، حيث استخدم الشاعر محمد عمران القافية استخداما تكراريا أصبح في ظله « يستبيح ما لا يستبيحه الشاعر الكلاسيكي ، يستبيح بكثرة الإيطاء ، الذي يظل له

---

(1) حسن الغرفي : حركية الإيقاع ، ص136.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص 26.

(3) م.ن ، ص 93.

(4) م.ن ، ص 108.

(5) حسن الغرفي : حركية الإيقاع ، ص80.

تأثير القافية الناقصة و إن كان في الوقت نفسه تكرارا بيانيا »(1) ، و من أمثلة هذه القافية المتواطئة في شعر عمران قوله :

« عيناها مغارة

خفت ناديت: أفيقي !

رجع الصوت أفيقي ! »(2)

حيث أعاد الشاعر و بشكل عمودي في نهاية السطور الشعرية مفردة (أفيقي) ، و قد استدعتها حالة الرجع أو الصدى المبثوثة في السطر الأخير (رجع الصوت) و من أمثلتها قول الشاعر :

« (بغداد يا بغداد

الحزن منهمر

الرعب منهمر

ألموت منهمر

من ينقذ الأحفاد ؟

بغداد يا بغداد) »(3)

فقد أعاد الشاعر و بشكل عمودي كلمة (منهمر) في نهاية الأسطر الشعرية ، بوصفها القافية التي تنادي توأمها في الأسطر الموالية .

ومنها أيضا تكراره لكلمة (بغداد) في قوله :

« أريد أن أحرقها بغداد

أريد أن تحرقني بغداد »(4)

وفي مثال آخر يكرّر الشاعر مفردة (حبلى) في نهاية الأسطر الشعرية للتأكيد عليها نفسيا و صوتيا في قوله :

« غير أن رئات القصب

تتنفس ،

و الريح حبلى

الأصابع حبلى

---

(1) حسن الغرفي : حركية الإيقاع ، ص ص80-81.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص 10.

(3) م.ن ، ص24.

(4) م.ن ، ص21.

المفاتيح حبلى »(1)

وشبيه به قول الشاعر :

« أول الكلمات

النوافذ صامتة ،

و الشوارع صامتة ،

و المداخل صامتة ،

غير أن المدائن مسكونة بالخناجر »(2)

فتكرار نفس الكلمات في موضع القافية كان بفعل سيطرة نفس الحالة الشعورية على الشاعر ورغبته الملحة في تعميق الإحساس بها نفسيا و إيقاعيا.

لقد تعامل الشاعر محمد عمران مع القافية في إطار من الحرية ، و هو ما جعل هذا العنصر من أهم عناصر الإيقاع في القصيدة عنده ، إذ أكسبه تعدّدا و تنوعا كبيرين ، و جعله يؤدي دوره الذي أراده الشاعر له ، ليخلق نوعا من الانسجام بين القافية و بين روح القصيدة على أساس من الشعور الباطني للتجربة .

كان هذا فعل الشاعر في العنصرين الأساسيين من عناصر الإيقاع ، حيث ضخهما بحياة جديدة وروح مغايرة لما ألفناه في القصيدة التقليدية ، فالوزن الشعري عنده تعبيري خاضع لضرورات التعبير وحالاته النفسية ، بمعنى أن بؤرة الدلالة و ظلالها هي التي تعطي للوزن شكله الإيقاعي الخاص لتصبح حركة الوزن متماهية مع حركة المعنى كما رأينا ، و محددة لها في بعض الأحيان.

كما أن تنوع القافية و خضوعها لنفس المنطق الدلالي ، هو الذي يجعل من القارئ مشدودا إليها متأثرا بوجودها ، لتخلق جمالياتها الخاصة داخل النص الشعري ، مستعينة بخبرة القارئ النموذجي في اكتشاف شعريتها المبثوثة ، وهنا يمكننا إبداء ملاحظة أن الانقطاع الذي نقصده لا يعني القطيعة التامة مع الجو الموسيقي للقصيدة القديمة ؛ و لكنه يعني الإعلان عن تصوّر جديد لبناء القصيدة الحديثة من حيث بنيتها الإيقاعية و جمالياتها الموسيقية (3).

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص127.

(2) م.ن ، ص128.

(3) دياب قديد : الإجراء النقدي في تلقي القصيدة الحداثية ● مقاربة سيميائية لديوان مرفأ الذاكرة لمحمد عمران ، ص165.

ب– حركية الإيقاع :

تحدث أغلب الدارسين و النقاد عن أنماط كثيرة للإيقاع و أكثرها حضورا في التجربة الشعرية المعاصرة « فما دام لكل قصيدة تجربتها الخاصة التي تفرض ضرورة– نمطا إيقاعيا محددا– يتلاءم مع خصوصية هذه التجربة ، فإن أنماط الإيقاع تعدّدت و تنوعت »(1) ، و بالإمكان حصر أكثر هذه الأنماط حضورا في المجموعة قيد الدراسة بما يأتي :

ب.1 – الإيقاع الصوتي :

إذ يُعتبر هذا الإيقاع أكثر الأنماط الإيقاعية انتشارا في قصائد المجموعة " **أنا الذي رأيت**" وذلك لبساطته ، و مباشرته ، و اعتماده على إجلاء القيم الصوتية داخل القصيدة ، و تنتج هذه الإيقاعية الصوتية « عن دافع الإحساس بضرورة تعزيز بنـــية التعبير الشعرية بقيم التوازن الصوتي ، التي بقدر ما تعمل على تناسق تلك البنية و انسجام وحداتها ؛ تضفي لونا من الكثافة على المعنى »(2) ، للتأثير في المتلقي جراء توالي التقفيات و تكرار الأصوات ذات التردّد العالي « لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى »(3) ، و يتضح هذا النمط في قصيدة " **أنا الذي رأيت**" حيث يقول الشاعر :

« أنا الذي رأيت
أرمي نبوءتي
في هجعة الساحات ، ثم أمضي
مكلّلا بشوك أرضي
(كلوا جسدي ميتا
أفلتوا كلاب صيدكم على كلماتي
الوقت ضيق
و أنا آت لأتكلم .)
جلجلتي أعرفها
و خشب الصليب
و أعرف المسمار و العلامةْ

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة، ص38.
(2) حسن الغرفي : حركية الإيقاع ، ص35.
(3) م.ن ، ص38.

و أنني بلا قيامهْ

(...)

الحق أقول :

صعب العبور

رخوة

هي الجسور

و الخطا

مقفلة ،

و الأفق منحن

و الوقت مائل

و جسد الأشياء سائل »(1)

إذ يمكن ملاحظة ذلك الزخم الموسيقي الذي تخلقه القيم الصوتية الإيحائية داخل هذا المقطع المختار من القصيدة الطويلة ، انطلاقا من التقفية المتنوعة في (**أمضي ــ أرضي**) ، (**نبوءتي ــ كلماتي**) (**العلامة ــ القيامة**) ، (**العبورــ الجسور**) ، (**مائل ــ سائل**) ، و كلها قواف أشاعت مناخا صوتيا و إيقاعيا متميزا داخل القصيدة ، و رسمت الحالة الشعورية الحادة عند الشاعر .

كما يمكن ملاحظة الكثافة الصوتية المنتقاة ، و التجانس الصوتي المرهف الناتج عن التردّد العالي لبعض الأصوات ، مثل صوت التاء في (**رأيت– نبوءتي– الساحات– ميتا– أفلتوا– آت– لأتكلم– جلجلتي– رخوة – الوقت**) ، و صوت الياء في (**الذي– أمضي– أرضي– كلماتي– ضيق– الصليب– أنني– قيامه**) ، و صوت الكاف في (**مكلّلا– بشوك– كلوا– كلاب– صيدكم– كلماتي– أتكلم**) ، و صوت الجيم في (**هجعة– جسدي– جلجلتي**) و هي أصوات اجتمعت بقصيدية واعية.

فالأصوات تتلاءم و المواقف الشعورية التي أنتجتها ، و هي أصوات ارتبطت بمجموعة من القيم حاولت أن تنميها ، لتدفع بنا إلى الإحساس بهذه المفردات في علاقاتها مع بعضها « إن على المستوى السمعي الذي يثيرنا بوقع هذه الأصوات عبر جهاز النطق ، أو على المستوى العاطفي الذي يوحي

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص107– 110 ، (ما بين قوسين خاص) .

بمشاعر محددة تقترن بالانفعالات المصاحبة »(1) ، و الأمر نفسه يقال على بعض المقاطع من قصيدة " بغداد " و قصيدة " الدخول بين الوردة و الدم ".

ب.2- إيقاع السرد و إيقاع الحوار :

قلنا من قبل في فصل (حداثة البناء الشعري) أن القصيدة الحداثية ، و بدخولها مجال التجريب والمغامرة قد أفادت من تقانات الفنون المجاورة ، و وظيفتها بما ينسجم مع الطبيعة الشعرية للقصيدة حيث أن حركة الحداثة كادت تقضي على الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ، و ما ترتب على ذلك من تبدّل واضح في شعرية النصوص .

فلا عجب أن توظّف هذه القصيدة تقانات القصة ، كالسرد و الحوار و الاستغراق في تصوير الجزئيات ، و التي لابد من إدغامها في النسيج الداخلي ، ليصبح لكلّ قصيدة إيقاعها الشعري الخاص فالسرد بما هو « شكل من القول غرضه الرئيسي حكاية حادثة أو سلسلة أحداث »(2) ولكي يُصبح السرد شعريا لابد من إدخاله في الفضاء الإيقاعي للقصيدة ، مما يمنحه إيقاعا متفردا نابعا من ذات الشاعر أثناء الوصف و إعادة صياغة الواقع بعين الرائي الشعرية ؛ لأن إيقاع هذا الأسلوب (أسلوب السرد) لابد أن يكون أكثر ميلا إلى الهدوء و البطء ، و الدليل على ذلك مطلع قصيدة " **بغداد** " حيث يصف الشاعر المكان بغداد في نومه و اعتناقه الجدب :

« وجهها كوكب ينام
وجهها حجر يتكوم في ظله ، و ينام
و النخيل على جفنها يتلوى ،
و يعتنق الجدب ثم ينام »(3)

حيث نلاحظ هذا البطء ممثلا في تكرار (**كلمة ينام**) ذات الحركة الساكنة التي أسهمت في نشر الإحساس بضرورة التوقف عندها ، خاصة في السطر الثاني الذي يتكوّن من تفعيلات أكثر من سابقيه ، و هي تفعيلات تبدأ تامة في كل الأسطر (فاعلن) ؛ توحي بحركة سريعة في البداية تتناقص حدّتها في آخر السطر بدخول الزحافات و العلل عليها ، كدلالة على الإبطاء النوعي في الحركة الزمنية ، وهي تجاوزات تُسهم في إبطاء العبارة الشعرية لأنها تسير وفق منطق زمني معين (4) إضافة إلى فعل التكرار في هذا الإبطاء .

---

(1) حسن الغرفي : حركية الإيقاع ، ص37.
(2) محمد علي الكندي : الرمز و القناع ، ص303.
(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص7.
(4) حسن الغرفي : حركية الإيقاع ، ص112 و ما بعدها.

فالقصيدة بدأت بداية سردية ؛ و لهذا نلحظ أنها ذات إيقاع بطيء بعض الشيء ، فغاية الشاعر واضحة و هي وصف ملامح المكان بغداد و ما يعتريه من جمود و ثبات و جدب ، فإيقاع السرد هنا نابع من مجارات القصيدة في إيقاعها لإيقاع الواقع و أشيائه .

لكننا و بمجرد الوصول إلى تقانة الحوار المستخدمة في نفس القصيدة ، و في كل القصائد تقريبا نلاحظ الفرق و التبدّل في حركة الإيقاع (من حيث السرعة و البطء) ، فبنية الحوار الثنائية تتطلب نوعا من السرعة الإيقاعية ، يفرضها قصر الجمل و سرعة جريانها على لسان المتكلم داخل الحوار .

هذه الجمل الحوارية هي التي تعمل على تشكيل نوع من التكثيف الصوتي و الموسيقي معا ، كما هو الأمر في قصيدة " **الدخول بين الوردة و الدم**" ، و في المقطع الأول منها يقول الشاعر :

« (– أنت هرب حزنا غريبا .
– أهرب حزن التحول . حزنا
يصادره باعة الموت في وطني ،
المخبرون ، و كل الذين يخافون
أن تخلع الأرض سادها و تنام
على سرر الفقراء
– خذوه إلى المقصلة) »(1)

إذ يبدأ الإيقاع سريعا في بداية الحوار ، و لكنه يتراجع قليلا مع تدخّل الذات الشاعرة و فضاء الذاكرة التي تسرد تفاصيل هذا الحزن ، و لكن سرعة الإيقاع تعود من جديد مع عودة جملة الحوار وتدخّل الصوت الآخر : خذوه إلى المقصلة ، ذو الإيقاع القلق السريع .

فهناك تناوب واضح بين إيقاعين مختلفين إيقاع السرد البطيء ، و إيقاع الحوار السريع ، و هو ما يحدث على مستوى القصائد التي توظف هذه التقانات ، و على القارئ أن يكتشف شعرية هذا التناوب و قيمته في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائد المجموعة .

ب.3 – إيقاع الأفكار :

وهو نوع من الإيقاع استخدمه الشاعر لتعويض الإيقاع النمطي التقليدي و غنائيته الطافحة ففي القصائد التي تمتاز فيها بعض الكلمات أو التعبيرات أو الصور بالقدرة على الربط بين الحالات النفسية التي يصدر عنها و يستند إليها ، لبعث موسيقا فكرية في النفوس ، يأخذ اللفظ أو الفكرة داخل القصيدة دورا موسيقيا تعويضيا ، يهدف إلى خلق إيقاع داخلي أكثر انسجاما مع الوحدات

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص37.

الصوتية المجردة « باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازن و الترادف و التباين والتنظيم التصاعدي للأفكار ، إلى جانب ترديد السطور و الكلمات و الأفكار في مجموعة متنوعة »(1) .

وإيقاع الأفكار ينتج عن أكثر من جانب فني ، و لعل أبسط هذه الجوانب في النص الحداثي اللفظ الموحي ، فمن الألفاظ ما يمنحنا نفسه للقراءة الأولى لا يختال و لا يراوغ ، فنفهم ، فهو لفظ أبتر ، لا رجع له و لا صدى ، كلفظ (**الليل**) في المجموعة حيث جاء بدلالاته المألوفة بالنسبة إلينا كالظلام ، و السواد ، و الخوف ... ، و لفظ (**الغيم**) جاء للدلالة على المطر ، و (**الجليد**) جاء للدلالة على اليباس و الجمود ... ، فمعاني هذه الألفاظ واحدة دقيقة و محدّدة ، لا تكاد ترتقي من المعنى إلى معنى المعنى .

ولكننا في المقابل نصطدم بألفاظ ذات أثر إيحائي بالغ ، ألفاظ مفردة و لكنها تحمل تاريخا من الذكريات و التأويلات و المعاني ، تحيل إلى عوالم و أشكال متباينة ، إذ تمنحنا نفسها أكثر من مرة لتمتلك القدرة على بعث الأصداء في أرجاء النفس (2) ، كلفظ (**الأنثى/ المرأة**) الذي حيثما وُجد في القصيدة كان حمّال أوجه ، يفرض أنفاسه و موسيقاه ، ليجعلنا نسبح في عالم صور لها فتنة الاستعارة ، فلفظ الأنثى ذو موسيقا فكرية خاصة في المجموعة ، يحمل معاني متعددة كالحبيبة والوطن والخصب ، و الانجذاب إلى الآخر ، و العودة إلى الكل ...

والأمر نفسه يقال على الألفاظ (**الماء** ، **الجسد** ، **الفجيعة** ، **النار** ، **الحزن** ، **الدمع** ...) فهي ألفاظ لها وقعها الخاص ، و دورها الهام في إشباع القصائد بنوع خاص من الإيقاع المنبعث أساسا « من خلال التأمل و الاستغراق في عالم النص و أجوائه الخاصة »(3) ؛ ذات التوجّه الرمزي المتفرد الذي يعكس خصوصيات التشكيل الشعري الحداثي .

ومن تمظهراته المثيرة لوجدان المتلقي تلك الأفكار التي تُرسم وفق الرؤيا و التخييل ، لتخلق أمام المتلقي سبيل مقاربة تلك الأفكار بناء على مستويات التلقي المختلفة ، الأمر الذي يُعجل بظهور مستويات متزامنة أخرى من الإيقاع الفكري ، حيث يقول الشاعر عمران :

« ... يرحل

في أغان أشرعت أيامها الحمراء يغزل

وجهه قمصان ميلاد لها

---

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ، ص53.

(2) أحمد بسام ساعي : حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه ، ص292.

(3) م.س ، ص53.

يفيق على اللثغة

يفرك عيني تاريخه

و يغسل وجهه بماء الرؤيا

فيصحو »(1)

وفي مثال آخر يقول الشاعر :

« انهض ، أكمل رؤياك .

نهضت ،

أضفت إلى رؤيايَ :

(... أرى فرسا من دم تلبس الجسد العربي

و تخفق في الرمل و الرمل وجه تمزق

في البحر و البحر أشرعة تتمزق

في الريح و الريح رمانة تتكسر في الأفق

و الأفق نمل... أرى الجسد العربي

يموت على حفر النمل...) »(2)

فالتعامل العقلي الذي يبحث أو يلهث وراء المعنى السطحي ، لا يمكنه أن يأخذ من هذا المقطع سوى أصداء لا جمال فيها ، إذ نؤمن مع الشاعر هنا بأن الصيغة المعقدة المركبة في هذا المقطع قد أعطت موسيقاها الفكرية الخاصة ، فمحاولة فهم العالم أو التعبير عن الواقع الممزق عند الشاعر محمد عمران لا تقف عند حدود تفسير العالم ، و المباشرة بضياع الوطن أمام التراجع الرهيب لرموزه ، و تحوله نحو الانكفاء و التخلي عن الحلم ، و لهذا فالشاعر يتجنّب التقديم المباشر لهذه الوقائع ، فتعقيداتها تحتاج إلى تعقيدات التركيب « تفعيلا لفاعلية الشعر باعتباره اختيارا ثوريا – بالمعنى الإبداعي- يهدف إلى تغيير رؤى العالم ، تغييرا جوهريا يكشف طاقات الوجود الكامنة »(3).

فالشاعر يثير أسئلة الوجود من خلال كشف التوتر الحيوي لهذا الوجود الناطق ، وعليه فهو لا يتخلى عن مبدأ الكشف و فهم العالم ؛ و جعلهما سبيلا لتجريب كينونة المتخيِّل « هذا التجريب الذي يبدأ من تكسير حدود الواقع الحسي و الواقع المعقول أيضا ليلج اختبار الاستحالة »(4)

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص90.

(2) م. ن ، ص ص 120-121.

(3) عبد العزيز بومسهولي : الشعر• الوجود و الزمان ، ص ص9- 10.

(4) م.ن ، ص10.

ولنتخيل معا هذا الجسد العربي الذي أصبح فرسا من دم ، و الرمل المتحوِّل إلى وجه متمزق ، هذا الأفق المظلم الأسود المجهول الذي لا يمكن التكهن بعريه و وحشيته إلا عن طريق الرؤيا ، كلُّها صور تحيل إلى تراجع مراكب الفتح العربي و نكوص فرسانها ؛ و تراجعهم إلى حفر النمل التي هي مواطن للحتف و الموت و أمكان للضياع.

فلابد من هذا التشكيل الرؤيوي و الفكري المعقّد ؛ و الذي حاول من خلاله الشاعر اكتشاف الوجود معرفيا ، على الرغم مما يكتنفه من أسرار ، فظهر نوع من الإيقاع الفكري القائم على تعامل دهني فلسفي مع هذا الوجود ، صيغت خلاله الرؤى وفق نماء ذاتي غامض (التوجه في حركة عكسية من الرمز (الفرس) إلى المرموز إليه (الجسد) ، و من الرمز (الرمل) إلى المرموز إليه (الوطن) و هكذا ...) ؛ وفق حركة تصاعدية تُنمّ عن الانسحاب و التلاشي (الفرس← الرمل ← الريح ← الأفق) في مقابل حركة تنازلية (الجسد ← الوجه ← الأشرعة ← الرمانة ...) فالفرس يتلاشى في الرمل ، و الرمل بدوره يلتهمه البحر ، والبحر يقلقه الريح ، و الريح يضيع في الأفق ، و خلاصة هذه الرؤيا : أرى الوطن العربي و مستقبله غامضا سوداويا كأفق النمل الأسود .

هذه هي الرؤيا التي أسهمت في تشكيل إيقاعية تصدر عن رموز النص و أفكاره ، و هي رؤيا ذهنية لا جمالية ، تستقل في عوالمها الداخلية الخاصة ، و تبعث في اشتراكها مع رؤى مشابهة إيقاعا منشؤه الأفكار (1).

---

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ، ص55.

الفصل الرابع

الصورة و إمكانات الرمز

يهتم هذا الفصل من البحث بدراسة القيمة الشعرية لكل من الصورة الشعرية و الرمز ، و بيان الأثر الجمالي الناتج عن مغايرتهما للمألوف السائد ، حيث تسبح الصورة الشعرية عند عمران في فضاء من الغرائبية ؛ و التي تشي بغرائبية الواقع الذي تصدر عنه ، كما أن اهتمام الشاعر بالمفردة اللونية قد ارتقى بها إلى مصاف الرمز الشعري الخاص.

وعليه سوف نهتم بأهم خصائص الصورة الشعرية ؛ تلك الخصائص التي تجعل منها صورة حداثية في تركيبها ودلالتها ، كما نهتم بالرمز- اللون باعتباره الرمز الشخصي للشاعر.

أ – غرائبية الصورة الشعرية :

يسعى هذا الجزء من البحث إلى الاهتمام بـــ " **الصورة الشعرية** " ، و بيان القيمة الإبداعية الناجمة عن جدل الصورة النص و علاقة كل منهما بالحياة والعالم.

حيث تشير أهم الدراسات التي تناولتها بالبحث إلى أهميتها في البناء الشعري ، و في تشكُّلات القصيدة عبر العصور الأدبية ؛ إذ تمثل أحد المكونات الأساسية للعمل الأدبي ، بل إنها « الجوهر الثابت و الدائم فيه »**(1)** ، و كل توجّه إلى دراستها و فهمها هو في الحقيقة توجّه إلى فهم العملية الإبداعية في عمقها و أصالتها أو جدتها .

لقد اكتسبت الصورة الشعرية هذه الأهمية ، و بدا الوعي بها و بأبعادها النفسية و الفكرية وبعلاقتها الوظيفية بالتجربة الشعرية ، لتصبح عضوا فعالا فيها ، أو لنقل أنها هي التجربة الشعرية يُعرف بها جودة الشاعر و عمقه ، أو يُكتشف من خلالها نصيبه من الضحالة و التبعية **(2)**.

ولذلك صارت محط عناية و اهتمام في حقول و فعاليات إنسانية مختلفة " ، اجتماعية ونفسية وسياسية و فلسفية و دينية و أدبية " ، و قد وصلت درجة الاهتمام بها حدا دفع بشليج (**Schlegel**) إلى اعتبار" الشعر تفكيرا بالصور" ، و بيلنسكي إلى التأكيد على أن " الشاعر يفكر بالصور" ، كما أن "س. دل.ويس" يرى بأن : " المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة"**(3)** ، فما كان من أندريه بروتون إلا أن يقول : « يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به و نحلّه محل العالم القديم ليست شيئا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة »**(4)**.

---

(1) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، دار المعارف- القاهرة ، 1980 ، ص13.

(2) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص482.

(3) عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، ص ص102- 103. أورد التعاريف الناقد و الباحث محمد الولي : الصورة الشعرية ، المركز الثقافي العربي- بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص8.

(4) أحمد درويش : في النقد التحليلي في القصيدة المعاصرة ، مكتبة النهضة المصرية ، 1989 ، ص185.

وتجدر الإشارة – هنا- إلى أن المقاربة- مقاربة الصورة الشعرية في مجموعة محمد عمران – التي نرغبها تقوم انطلاقا من الإحساس بأن « التركيب- الصورة يقوم في القصيدة الحديثة في حدود مغايرة ، في حدود تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر، أو اختلاف سمته المميزة السابقة و ولادة هوية أو سمة جديدة له »(1) ، حيث تتعدى النظرة النقدية و الإبداعية الحديثة للصورة الشعرية المفهوم البلاغي القديم ؛ الذي فصل أو كاد يفصل الصورة عن ذات الشاعر ، و يفرغها من محتواها الوجداني ، و قيمتها الشعورية كما يقول الدكتور الأخضر عيكوس (2).

فليس المهم تعريفها ؛ لأن هذا التعريف سيكون خاضعا لتغيّرات التجربة و ملابساتها ، و لكن المهم إدراك دورها و وظيفتها في إطار هذا الشعر الحداثي ، ما دامت الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة ، و ذلك في أنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة (3).

ولهذا نؤكد على سمة الخروج الواعي عن نمط الصورة التقليدية كأهم سمة من سمات الصورة الحداثية ، « فقد ركز الشاعر القديم – في الغالب – جهوده على الكلمة كمصدر للطاقة الشعرية وإذا حدث أن أقام شعريته على العلاقة بين الكلمات ؛ فإن هذه العلاقة تكون ذات وظيفة توضيحية ومن هنا كانت المقاربة في التشبيه ، و مناسبة المستعار منه للمستعار له ، من عناصر عمود الشعر الرئيسية »(4) ، في حين اعتمد شاعر الحداثة على العلاقة بين الكلمات لحمل اللغة على قول ما لم تقله من قبل ، و جعلها قادرة على استيعاب عوالمه التي لا تعني بالضرورة قول الواقع و مجاراته فما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها ، والذات الشاعرة هي المسؤولة عن شعرنتها.

فالنظر إلى الكلمة في إطار العلاقة التي تقيمها مع كلمات أخرى ، هو الذي يمنح الصورة الشعرية طابعها اللغوي ، على عكس الصورة البلاغية في الشعر القديم ؛ و التي كانت تكتسي طابعا منطقيا ذا وظيفة توضيحية (5).

فاعتماد معيار" الصورة الشعرية " في تحديد مبدأ الحداثة يعود إلى هذا النزوح الملح إلى صورية حديثة « عبر قطع الصلات بالاستعارة التقليدية ، لخلق أسس جديدة للتعبير الشعري ، تنزع فيه الصورة إلى أن تحلّ كليا محل المعايير المعتادة »(6) ، بحيث « يمكننا القول أن لا مقاربة و لا مناسبة

---

(1) يمنى العيد : في معرفة النص ، ص105.

(2) الأخضر عيكوس : مفهوم الصورة الشعرية حديثا ، مجلة الآداب- جامعة قسنطينة ، ع3 ، 1996 ، ص148.

(3) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص70 و ما بعدها.

(4) حسن مخافي : القصيدة الرؤيا ، ص116.

(5) م. ن ، ص117.

(6) كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص193.

في التركيب – الصورة في القصيدة الحديثة ، أو أن لا مقاربة و لا مناسبة سهلة الإدراك ، لتعدد مستويات وجه الشبه و بُعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة »(1).

ولتبسيط هذه الفكرة نأخذ مثالا من القصيدة" **الدخول بين الوردة و الدم**" ، و هو دخول شعري بامتياز نتج عنه :

« أدخل مملكتين معا :

مملكة الموت

و مملكة العشق

أؤاخي الدم بالوردة ،

أنسج عائلة من قمصان الورد الدموي »(2)

ولننظر إلى العبارة الأخيرة من الصورة ، و هي عبارة مؤلفة من مفردتين : " **الورد الدموي**" و التعبير هنا يعتمد الصورة الاستعارية في معناها العام و الواسع ، والشاعر يستعير الدم للورد ، حيث يفرض نوعا من المباعدة بين المستعار منه ، و هو (**الدم**) بما هو رمز (**للموت** / **القتل** / **الفجيعة** / **الحرب** / **الاعتداء** / **الغدر** / ...) ، و بين المستعار له (**الورد**) بما هو رمز (**للعشق** / **و الحب** / **السلام** / **والصفاء** / ...).

ولهذا يجد القارئ نفسه أمام سؤال قد يبقيه أمام هذه الصورة طويلا في محاولة تأوّل العلاقة التي يمكن أن تكون هنا بين الدم و الورد ، حيث تتم المقاربة بين عالمين ما كانا ليلتقيا لولا طبيعة الصورة الحداثية ، فليس هناك من قرينة منطقية بين الورد و الدم ، و على المتلقي أن يستسيغ جماليا و يعتاد على مثل هذه الصور التي برزت فيها ظاهرة اللا عقلانية اللغوية « و بمثل هذه الصورة الفنية التي انعدمت فيها القرائن المنطقية تفجرت ثورة الشعر المعاصر الواعية بما تفعل ، و المميزة له عن سواه في مسيرة الشعر الطويلة »(3) .

فالشاعر مشغول بالخلق الشعري و تخييب أفق التوقع لدى المتلقي ، إيمانا منه بأن « العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ ، بحيث ينتهك معاييره الجمالية و يخالفها و يسمى عدم الانسجام هذا : المسافة الجمالية »(4) ، و الأمثلة على هذا النوع من الصور في المجموعة كثيرة

(1) يمنى العيد : في معرفة النص ، ص106 ، (حيث نستعير طريقتها في التحليل).
(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص58.
(3) عبد الله حمادي : الشعرية العربية بين الإتباع و الابتداع ، ص140.
(4) رشيد بن حدو : العلاقة بين القارئ و النص ، مجلة عالم الفكر ، الكويت- المجلس الوطني للثقافة ، ع(1- 2) ، 1994 ، ص490.

وهي صور جاءت لتفتك بخبرتنا الجمالية المألوفة ، معتمدة على ما قدّرناه لها من انزياح و تحوّل عن الدلالة المألوفة .

ومن خصائص الصورة الشعرية الحداثية عند عمران **اعتمادها على التفكير الحسي** * ، هذا التفكير هو الذي يعطي للشاعر إمكانية التوغل في صميم الأشياء دون الوقوف عند سطوحها وأشكالها ؛ حيث تلوّنت الصورة الشعرية بأساس موقف الشاعر من الوجود ، و هو موقف اعتمد فيه على ثقافته الخاصة و نظرته و عالمه الخاص ، محاولا السيطرة على العالم شعريا ، و هي محاولة تسعى « لتحويل نمط من أنماط الواقع الحقيقي إلى أنساق بديلة تحاول أن تقول في صيرورتها أن الواقع في حدّ ذاته ليس أوضح أنواع الواقع أبدا »(1).

ولهذا تكتسب الأشياء عند عمران حركية و دينامية لا مثيل لهما ، حين تتّشح بالحركة الباطنية للشاعر ، فهو الذي يفرض عليها منطقه مصورا إياها وفق حركة الداخل التي لا تهدأ أبدا ، صراع من الأهواء و العواطف و الذكريات و القناعات المتضاربة ، لتتحدّد الصورة هنا « كصورة الداخلي مقابل الخارجي ، أو الصورة البصيرة ، الذهني المجرد مقابل المُشاهَد (بفتح ما قبل الآخر) ، العيني الحسي ...»(2) ليغدو عالم الصورة لا يساوي بالضرورة العالم الخارجي و أشيائه الداخلة في تركيب الصورة ، يقول الشاعر :

« ها أنا سيد الحزن
يتبعني الشجر المتوسد صدر الموائد
تتبعني الشرفات
الشوارع ،
رائحة الليل ،
و المطر الطفل ،
و الأرصفة ... »(3)

فالمحسوسات في هذه الصورة (**الشجر / الموائد/ الشرفات/ الشوارع/ المطر/ و الأرصفة...**) يتم توجيهها من طرف الذات الشاعرة و دفعها باتجاه الداخل فكريا ، ليتمّ تنسيقها و إخضاعها للرؤيا

(*) إذ على الرغم من كثرة التعريفات الحديثة للصورة فإن هناك نقطة تلتقي حولها هذه التعريفات وهي القول بحسية الصورة ينظر: الأخضر عيكوس : مفهوم الصورة الشعرية حديثا ، ص148.

(1) عبد الله حمادي : الشعرية العربية بين الإتباع و الابتداع ، ص173.

(2) يمنى العيد : في معرفة النص ، ص110.

(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص43.

الداخلية عن طريق الفعل (**يتبع**) في صيغة المضارعة للدلالة على استمرار سريان الفعل ، و طول مدّته أو للرغبة في طول هذا السريان ، فهي صورة داخلية ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية (1) بين هذه الأشياء .

وفي صورة أخرى تتلوّن هذه الأشياء وفق صورة الشاعر النفسية وبكلّ ما تموج به أهوائه من حب ، و خوف ، و رعب ... ، ففي داخل الشاعر فزع من الموت والدم الذي يأتي على هذه الأشياء مرتفعا في فضاء الغرفة التي كانت مكانا آمنا :

« يرقص مثل سماء ممزقة ، و المحيطات
في يده تتأرجح . يندلق الدم ، ينداح
فوق البلاط المربع و المستطيل . يفيض .
يغيب البلاط ، السرير ، الكراسي ،
الثياب المعلقة ، الصور ، الملصقات ،
النوافذ و السقف ، و الجسدان اللذان
اكتسيا جناحين ورفّا على أفق
من دم ... »(2)

ففي فضاء الغرفة يأتي الدم على كل شيء في تصاعد مستمر من الأدنى (البلاط) إلى الأعلى (السقف) ، و لكنه تصاعد نفسي يستهدف (جسد الشاعر و حبيبته) في فرحهما المرموز له بالرقص (**يرقص**) ، و لكي يمارس الشاعر هذا التفكير و يتمكن من معانقة الحقائق الجوهرية في هذا الوجود ما عليه إلا أن يحسن التصرف في هذه الألفاظ الحسية التي يستعملها ، لأن وجودها أو كثرتها في الصورة الشعرية ليس مزية في حدّ ذاته ، لأنها لا تمثل نفسها في صور الشاعر و لكنها تولّد دلالات مطلقة كالحزن في الصورة الأولى و الخوف أو القلق من الآتي في الصورة الثانية و هكذا .

كما تسهم علاقة إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي ببناء مجموعة من الصور الشعرية ، عندما تجمع بين طرفين متباعدين ، و هي كثيرة في المجموعة تحمل دلالة جديدة تنفصل عن الطرفين و تنبع منهما في الوقت نفسه :

« ينكسر الوقت شظايا طائشة [إسناد الفعل ينكسر إلى ما لا ينكسر]

---

(1) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص133 وما بعدها.

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص77.

تنجرح الصلوات »(1) [إسناد الفعل ينجرح إلى ما لا ينجرح]

وفي صور أخرى :

- « **يمسكني من قلبي عطر مكتوم الصوت** »(2) [العطر لا يمسك القلب]
- « **استوقفتني أشجار لبياس حلوقها رنين** »(3) [الأشجار لا تستوقف]
- « **في الفجر تحمل الفجيعة جثتيهما إلى مقبرة خارج المدينة** »(4) [الفجيعة لا تحمل]

وهو من فعل الخيال في الصورة الحديثة ، و غني عن الذكر أنه « بمقدار نشاط الخيال و إيجابياته في التأليف بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية و تتضاعف إيحاءاتها »(5) ، فالصورة « أداة الخيال و وسيلته ، و مادته الهامة التي يمارس بها و من خلالها فاعليته ونشاطه »(6).

وفي سياق حديثنا عن الجمع بين **الأطراف المتباعدة** يستعمل عمران هذه التقانة في تشكيل صورته في كثير من الأحيان استغلالا يثير الدهشة ، و قد عمد إلى توظيف هذه الطريقة في التصوير الشعري « للتعبير عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة التي تتعانق فيها المشاعر المضادة وتتفاعل من خلال تداخل الصفات بين الطرفين المتناقضين ، و حمل كل منهما شيئا من سمات الآخر »(7) وقد وظفها عمران لخلق المفارقة التي تنفجر من تواجد هذه المفردات مجتمعة ، و من تلك التعبيرات: (**اللغة الممحوة/ الصلوات العاشقة/ الظلمات المضيئة /الورد الدموي/** ...).

وهي صور تحقق للشاعر ما لا يمكن تحقيقه في الواقع ؛ تلبية للرغبة الضائعة المفقودة في بث التناسق بين مكونات من عوالم مختلفة « ليواجه بها الفوضى العارمة التي تتحكم فيه فيكشف عن علاقات و أشياء مجهولة ، لا تطالها النظرة العادية المتزلقة فوق سطوح الأشياء و لا تحملها اللغة الجامدة المحددة ، ليعيد ترتيب ذلك العالم مُؤسسا بحسب هذه العلاقات المكتشفة ، و عندها يلتقي الشعر بالسحر و تعود للغة حرارتها الفطرية ، و تصبح وسيلة لإلهاب الذهن »(8).

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص51.
(2) م.ن ، ص62.
(3) م.ن ، ص63.
(4) م.ن ، ص91.
(5) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص79.
(6) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث الفني و البلاغي ، ص14.
(7) كمال أحمد غنيم : عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر ، ط1 ، مكتبة مدبولي- القاهرة ، 1998 ، ص216.
(8) محمد علي كندي : الرمز و القناع ، ص ص39- 40.

(**فالظلمات المضيئة**) صورة تجاوزت الواقع لتعبّر عن رؤيا جمالية « ليست سوى حالة الرفض للمنطق و السذاجة ؛ التي تسمح للخيال المحرّر من القيد المنطقي أن يضع بين عناصر الواقعي نظاما جديدا غير متوقع على الإطلاق »(**1**).

وإن كانت الصورة الحداثية عند عمران تستغل كل التقانات المتوفرة من المباعدة بين الأجزاء المكانية ، إلى الجمع بين المتناقضات ؛ فإنها تنحو أيضا طريقا آخر يكاد يكون عمران من أهم شعراء هذا الاتجاه.

حيث تخرج الصورة عنده من زاوية الطرفين إلى ثلاثية أو رباعية أو أكثر « مما ينفي فكرة البحث عن تلاق بين حدود هذه الأطراف ، فالمسافة بين أجزاء الصورة تصبح ذات أبعاد متعددة بعد أن كانت ذات بعد واحد هو المسافة الفاصلة بين المشبه و المشبه به وفي كلّ بعد من أبعاد هذه الصورة لا يلبث المشبه به أن يتحول إلى مشبه لينطلق منه الشاعر إلى مشبه به جديد ، لا يلبث أن يتحول هو أيضا إلى مشبه في خطوة البعد التالي من الصورة و هكذا »(**2**) ، وهي صور تخرج من زاوية " **البعد الواحد**" إلى " **أبعاد متعددة** " و أهمها في المجموعة :

« جدار العيون العتيقة »(3)

فالبعد الأول هو بين (العيون و الجدار) ، و البعد الثاني بين (العتيقة و العيون) ، و عندما يجتمع البعدان هنا في صورة واحدة ذات الأطراف الثلاثة نكون أمام عالم شعري متميّز ، يُنتج شعرية عجيبة في هذه الصور و منها :

- **« الشوارع مذبوحة المصابيح »(4)**
- **« مرايا الأعماق البيض » (5)**
- **« انفتاح زرقة جسدها »(6)**
- **« غابة بكاء دائم الخضرة »(7)**

والصورة الأخيرة كثيرة الأبعاد ، فالبعد الأول بين (البكاء و الغابة) ، والثاني بين (الغابة و الخضرة) والثالث بين (الدوام و الخضرة) ، ومنها أيضا :

---

(1) محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص191.
(2) أحمد بسام ساعي : حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه ، ص327.
(3) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص26.
(4) م. ن ، ص62.
(5) م. ن ، ص66.
(6) م. ن ، ص71.
(7) م. ن ، ص64.

« وديان أرغفة قديمة اليباس »(1)

فالبعد الأول بين (الأرغفة و الوديان) ، والثاني بين (الوديان واليباس) ، والثالث بين (اليباس والقدم) ومنها أيضا قول الشاعر :

« أجساد عشب أزرق الضحكات »(2)

فـــ « العقل والمنطق سيعجزان عن العمل حين نحاول أن نفهم هذه الصور ، لأن الفهم العقلي غير مطلوب ... بل التذوق ، و الاستيحاء و الانفعال ، [لـــ] نستطيع أن نحكم على الصورة بعد ذلك من خلال هذا الانفعال و نوعه »(3).

لتغدو الصورة ـــ هنا ـــ المكان الملائم لرهانات الانزياح عن التقليدي ، و المألوف في نمط الصورة الشعرية ، فإذا كانت اللغة الشعرية هي " عنف منظم بحق اللغة " كما رأينا في مبحث الانزياح ، فهذا العنف يتبدى بأقصى هيجانه في فضاء الصورة ، و التي لن تتخلى عن مبدأ توسيع الفجوة بين اللغة في استعمالها اليومي و الشعري ، إنها صورة تؤسس لكتابة جديدة قادرة على الاختراق ، و الهروب من حصار المدلول الأحادي إلى آفاق و فضاءات تبعث على الدهشة و تُحدث قلقا و حيرة جراء تهديمها المستمر لتوقعات القارئ .

ومن وجوه تطوّر الصورة في القصيدة عند عمران اتسامها بالحركة ، و هي حركية مقصودة ناتجة عن **الاختيار الشعري** للشاعر ؛ الذي حاول أن يغيّر حركة النص من الجمود الدلالي إلى حركة زئبقية مستمرة.

إذ يغلب في المجموعة استعمال الأفعال و الصيغ المشتقة منها ، والإقلال من استعمال الصفات والاستعاضة عنها بما يمكن أن يحمل معنى الصفة في داخله دون أن يكون إضافة على الشيء ، فلا تكاد تخلو صوره من طاقة حركية أكستها حيوية و شعرية تتماشى مع أهم مفاهيم الحداثة التي يقوم عليها النص عند محمد عمران ؛ لأن الحداثة ما هي إلا لحظة التوتر أو التناقض أو التصادم.

ولنأخذ صورة من قصيدة " **الدخول بين الوردة و الدم**" و التي يقول فيها الشاعر :

« أنثاي تناديني من أطراف الدم:

" أنج "

" انجي أنت "

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص64.

(2) م. ن ، ص90.

(3) أحمد بسام ساعي : حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه ، ص328.

أناديها من أطراف الموت ،
و تدخل صوتينا نار تبتلع الدم و الموت
و تبتلع النهر
و تبتلع الليل
تنهش لحلم الوقت الميت
و تغسل فكيها بالبحر النابت بين الريحان الأخضر
يدخل صوتينا جسد منعجن بالمني الأزرق
منخبز في وهج صلاة بيضاء
و منسكن بالزيت الوردي ،
و منسكب ملء القوس القزحي
و منفتح للأفق الأبيض »(1)

إذ يمكننا تبيين أثر الفعلية (**تنادي / انج / انجي / أنادي / تدخل / تبتلع / تنهش / تغسل/ يدخل)** و الصيغ المشتقة منها (**منعجن/ منخبز/ منسكن/ منسكب / و منفتح**) في الانتقال بدلالات الصورة من فضاء الموت إلى فضاء (**الخصب/ النجاة)** ، فالحركة في الصورة إيجابية (تدخل النار/ ويدخل الجسد) ليتمّ التحول إلى ما هو مأمول ، و هنا تكون المنافسة بين عناصر الحركة والثبات في داخل الصورة ، و هي منافسة واقعة بين الأفعال و صيغها المشتقة في كثرتها ، و بين الصفات الماثلة فيها (وهي صفات لونية في عمومها) (**الأخضر/ الأزرق/ بيضاء/ الوردي/ القزحي / الأبيض)** .

ولهذا تتسم الصورة بحركية و دينامية مثيرة تفصح عن التقدم و التجدّد في فعل (النجاة) من خلال تكرار الأفعال المضارعة (**تدخل/ تبتلع)** و الدالة على الاستمرار و إفادة معنى التحوّل من حال إلى حال .

فالصورة ــ كما رأينا ــ تتحرك من لحظة الفعل- فعل الذات في بحثها عن النجاة – و تبدل في سبيله ما أمكنها ، و عليه نؤكد أن دخول الصفات هنا ليس ارتداديا نحو الثبات لأنها صفات تتفق مع سياق التجربة النفسي والفكري ، حين تعطي لأشياء الشاعر فرصة التلوّن بحالاته النفسية المرغوبة

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص44- 45.

(**انتقالها عبر سلم لوني من الأخضر إلى الأزرق فالأبيض...**) ، و هي حالة سكون ظاهري سرعان ما يتخلى عنها الشاعر إلى لحظة الفعل (أو الحلم بالفعل) من خلال الصورة التي بعدها :

« يدخل صوتينا

خبز يتهيأ للنضج

ثمار تكشف سرّ حلاوتها

كتب تفتح أوراق سرائرها »(1)

هكذا و حتى تصل الذات أو الفاعل الغائب الذي تنوب عنه أشياؤه :(**النار / الجسد/ الخبز/ الثمار/ الكتب**) إلى إبداع و موقعة زمانها الخاص (زمن الخصب) ، و إحلاله مكان أزمنة خارجية هي أزمنة (الجدب و الموت...) ، تلتمس من خلال الفعل في الصورة الشعرية ملاذا لإعادة الوهج لقيمها و أحلامها و التأكيد على وقعها و عالمها الداخلي العميق و بهائه .

ومن الحقائق الأساسية الخاصة بالصورة الشعرية عند عمران امتياحها من معين رمزي و سريالي صوفي داخلي ، واستنادها إلى اللاوعي و عدم التزامها بأية قواعد أدبية أو فنية تمكننا من الوصول إلى مضموناتها .

فالصورة السريالية صورة تحتفي بعالم الباطن و الرؤى و الغيبوبة و الحلم ، مـــا دام هذا الأخير « يمدّ الإنسان بفكرة و أنموذج للحرية التي ينبغي أن يسعى إلى تحقيقها في الواقع . إن الحرية تكفل الحلم ، و الحلم هو التحدي الذي لا تنفك الحرية تتصدى به للحياة الواقعية »(2) ، فتتحول الصورة الشعرية إلى ما يشبه الحلم ، بل تصبح هي ذاتها « حلم الشاعر ، و الحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان ، لا يعترف – نتيجة لذلك – بالسببية ، و هذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية أو ما سميناه كثافة الشعور »(3).

ولأن السريالية مغامرة داخلية تنشط بعنف لتفجير المناطق اللاواعية ، فإن الصورة الناتجة عن هذا التفجير تتحول إلى ما يشبه المناظر التي تتراءى للشاعر في حلم كابوسي ثقيل :

« يذكر هجراته السابقة في الكوكب المعلق

بين الضوء و السقوط

يذكر ابتداءه من أرض فتحت

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص45.

(2) نقولا سعادة : قضايا أدبية ، ط1 ، دار مارون عبود ــ لبنان ، 1984 ، ص188.

(3) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص138.

جمجمتها المشارط

و يذكر...

أول ما رضع طفولة الدم

كان له طعم فلفل حاد جعله يصرخ »(1)

وفي صورة أخرى يقول :

« يفرك عيني تاريخه

و يغسل وجهه بماء الرؤيا

فيصحو

صحوه امرأة أجهضت تتداعى على الدرج

الخشبي وتترف يحملها نحو باب الفجيعة

يرتميان معا و الفجيعة من ثقبها الحجري

تحدق ثم تقهقه ثم تنام على الصور العارية

يتدحرجان هو و امرأة صحوه

و على عتبة الفجيعة يسقطان ميتين »(2)

فالكوكب المعلّق بين الضوء و السقوط ، و الأرض التي فتحت جمجمتها المشارط ، والدم الذي له طعم فلفل حاد ، و الفجيعة المحدقة من ثقبها الحجري ، و الفجيعة التي تنام على الصور العارية كلها صور جزئية لا تنتمي إلى التشكيل العقلي المنطقي ، كما أنها ليست تشكيلا اعتباطيا ، و إنما هي صورة ترسبت في لا شعور الشاعر ، و لم يجمع بينها إلا شعور واحد خفي هو الخوف من المستقبل عبر فعل التذكر في الصورة الأولى ، و عبر الصور الرؤياوية التي يجلوها تأمل الشاعر في الثانية .

لنجد أنفسنا أمام صور ناتجة عن " وحشية " الإملاء الداخلي ، فهمُّ الشاعر هو أن يسجل التجربة التي أحسها في لحظات الإشراق و اللاوعي « و أن يبادر إلى التعبير عنها كما اختلجت في أعماقه ، دون أن يعطي أهمية لأي تنسيق متعارف عليه من قبل (الخطأ و الصواب/ الحلم و اليقظة/ العقل و الجنون) »(3) .

---

(1) محمد عمران: أنا الذي رأيت ، ص72.

(2) م.ن ، ص ص90-91 .

(3) مفيد محمد قميحة : الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار الأفاق الجديدة- بيروت ، 1981 ، ص534.

وتبعا لذلك يحطم الشاعر كل منطق أو التحام لتخضع الصورة لحالة شبيهة بالهذيان ، و إلا فما هو التفسير و التأويل الشعري لصور من مثل :

« في كل ثمرة تكسر ينتصب عمود دخان
يصير عفريتا له هيئة عملة لها
هيئة امرأة إحدى ساقيها في دم
الهنود الحمر و الثانية في الذهب الأسود
و بينهما و عليهما يتسلق الجوع في
هيئة عيون مصلوبة على أخشاب
من شبق »(1)

فما الذي يجمع بين الثمرة و عمود الدخان ؟ و كيف يصير هذا الأخير عفريتا ، و أي عفريت هذا الذي له هيئة العملة ؟ و العملة المتحولة إلى امرأة ... و الجوع المتسلق في هيئة العيون المصلوبة !

وفي صورة أخرى يرسم الشاعر الموت المرعب في صورة مرعبة ؛ يجد العقل الواعي نفسه حيالها منحدرا لا يلامسها ، من حيث تجاوزها المفرط في نقل القيم و العلاقات بين العناصر و الأشياء حين يقول :

« يرسم الموت في شكل طفل بلا عنق
و يلوّن ساقيه بالنفط
يكتب في فخذه حكمة،
و يصوّر في ظهره قبّعه »(2)

إنه موت مدهش غرائبي يتعذّر على العقل البارد اكتشاف أسراره * ، فكثافة الصورة هنا و تجسيدها للموت في شكل طفل لا يمكن تصوّره إلا في الأحلام الشاردة (أحلام اليقظة) ، وتشابكها واستغلالها للشكل الحسي الذي لا يُعرِّف هذا الطفل في صورته المرئية ، و إنما يتعرّض للعلاقات التي تُدخلها (الصورة) بين مجموعة من الأشياء المشكلة له (بين الموت و الطفل من جهة / و الطفل بلا عنق و ساقيه الملونين بالنفط/ و الفخذ و كتابة الحكمة عليه/ و الظهر الذي يحمل القبعة) في مزيج من الإبهار الغريب في تركيب الصورة ذات الأبعاد المترامية ، فمن ذا الذي يستطيع أن يرسم الموت

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص94 .

(2) م.ن ، ص95 .

(*) بوصول الموت إلى الطفل ، أو بالأحرى تصوير الشاعر للموت في شكل طفل (رمز الميلاد) يكون قد أعطاه وحشية لا مثيل لها تزداد وحشيته بتلاشي و ضياع أعضائه (أعضاء الطفل).

ويلوّن ساقيه بالنفط و يكتب على فخذه حكمة و يصوّر في ظهره قبّعة سوى هذا الشاعر المنتشي بتأثير من همومه و أشجانه .

وعندما يضيف الشاعر إلى رؤياه جوا مفزعا عمّا يتصور أنه حادث لا محالة و يحكي عن مجزرة تأتي يقول :

« كرات من العظام المقوسة تتدحرج
في الملاعب الوطنية حيث لا
متفرج سوى السلاطين و حاشيتهم
أجساد وراء رؤوسها تركض
أيد
بلا أصابع
أفخاذ بلا سيقان
جثث
جثث

جثث »(1)

وفي صورة ثانية :

« قتل على المصادفة لا على الهوية /
رصاص بلا أقنعة / دم بلا اسم
يعانق دما بلا اسم و يسيران
معا في الشارع الوطني عبر البيارق
الممزقة . »(2)

ليؤكد الشاعر بأن صوره هذه صور الرؤى لا صور الوصف ؛ صور اختزنت اللعبة السريالية القائمة على الإدهاش و الغرائبية و الصدمة في تركيب الصورة ، فأنتجت صورة الغموض الموحي الداعي إلى التأمل و اكتشاف المعاني الهامشية العميقة.

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص122.

(2) م.ن ، ص123.

ولكنها صور لم تحد عن هدفها الأسمى الذي وجدت لأجله بحكم التكوين الأيديولوجي والنفسي للشاعر ، و رغبة التمرد الدفينة في داخله ؛ التمرّد على الواقع و الثورة عليه و الرفض لكل مواصفاته من جهة ، و الحلم بواقع مغاير يتخلّله وعي عارم بالعالم ، و لهذا تبتعد صوره عن الغيبوبة المجانية التي تسم شعر أغلب شعراء و رواد السريالية ، و لكنها صورة طالعة من عين مفتوحة مشرعة على العالم (**أنا الذي رأيت**) تستغل حافز المخيلة السريالية في إحداث المفاجأة دون أن تُغفل الوظيفة و المعنى والإيحاء و الفكرة ، من خلال رؤيا نقدية للعالم ترى في الذات الشاعرة بؤرة التأسيس و البناء :

« إنني أول الأغنيات

إنني أول الكلمات »(1)

كما نشير إلى أهم خاصية بنائية للصورة الشعرية الحداثية عند عمران حيث تكون الصورة الشعرية مؤلفة من مجموعة من الصور الجزئية المترابطة ؛ و هي صور متولدة من سابقتها بعلاقة سببية أو بالتكرار الوظيفي التغيري حتى يتركب النص كلا واحدا ، ويوظفها الشاعر لأن الصورة الجزئية لا تستطيع أن تستوعب عاطفته و فكرته بصورة متكاملة ، و خصوصا إذا كان الموقف على قدر من أن تستوعبه صورة جزئية ، ولكي نوضح هذا نعطي مثالا بما قاله عمران في قصيدة (**ولادة من خاصرة الوقت**) :

« معي :
القرى التي أعلق في القلب
الجبال التي تسكن الحنجرة
الأعراس
الأعياد
(...)
معي :
قمر يتزلق على سطح صيف يحلم
و ريح تلتف على مغزل بيت عار
من الفرح
معي :

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص122.

غابة بكاء دائم الخضرة
أنهار خوف لا تجف
و دورات فصول جوع »(1)

إذ يكرر الشاعر شبه الجملة (**معي**) تكرارا وظيفيا لبناء صوره التي تتوالد من بعضها ، لتعطي صورة واحدة هي صورة الأشياء التي تسافر مع الشاعر إلى جسد الحبيبة ، و في مثال آخر من قصيدة (**يرسم للفجيعة حدودا ويقرأ تضاريسها**) يتكر الشاعر (حبيبته- الوطن) من صور مختلفة على طول القصيدة ، حيث يصورها من حسي ومعنوي ، و يجمع فيها كلّ غريب و عجيب بتكراره للفعل يرسم حين يقول :

« يرسم موهًا في دفتره
و يعلق قلبه على البياض
(...)
يرسم موهًا في كتابه
و يشنق قلبه على الغلاف
(...)
يرسم موهًا شجرة
و يسأل اللون أن يصير نسغا
(...)
يرسم موتا للؤلؤة
و يعلق عينيه في القاع
موتا لقبرة
و يعلق في الريح أغنية
(...)
يرسمها أفقا من نعاس ثقيل
و يرسمها كتبا من غياب طويل
و يرسمها مدنا من فصول

[1] محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص 63- 64 ، (ما بين قوسين حذف خاص).

أضاعت تواريخ دوراها

من حقول

معبأة في قوارير

يرسمها قمرا نسي الضوء

سنبلة أجهضت

رئة سرطنت »(1)

هكذا تبنى الصور الشعرية على تكرار الفعل يرسم لبناء صورة كلية (للحبيبة– الوطن) عندما يغشاهما الموت.

الصورة الشعرية هنا هي المكان الملائم لرهانات الزحزحة و الاختلاف و تجلياهما ، هي صور وسّعت من أفق انتظارنا و جعلتنا نعيش قلق النص و توجساته ، صور غريبة عن الذوق العام تتجاوز الجاهز والمألوف عبر سياق لغوي متماسك ، ولهذا فهي ترفض التفسير و التساهل و تحتاج إلى قراءة واعية و عمق تأوّل.

ب– رمزية اللون :

ما من خطاب أشدّ مراوغة و مخاتلة أكبر من الخطاب الأدبي ، فهو خطاب لا يمنح ذاته إلى متلقيه في سهولة و يسر ، و في الخطاب الشعري تتأكد هذه المقولة عندما يحتضن الشعر اللغة ، فيلجأ إلى نوع من المغامرة نحو هدفه المقصود (2) ، و لأن اللغة ذات طبيعة إشارية رمزية تشير إلى الأشياء ولا تكونها ، تحاول اختصار الأشياء و واقعيتها ، فإنها في هذا الخطاب [الشعري] تقف ضد الألفة والعادة التي يفرضها التداول على المفردات « لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقة إشارية يبدو اكتشافها متعة فنية لا توصف و كنزا دلاليا قيّما »(3).

لقد كان التعبير الرمزي من أهم الأدوات التي أوصلت القصيدة الحداثية إلى موقعها المتقدم إذ تخلصت من وطأة المباشرة و التقريرية و انتقلت من « لغة (هذا) إلى لغة (هو) أي من اللغة المشيرة إلى اللغة الرامزة »(4).

ولئن كان الرمز عند بول ريكور " **Paul Ricœur** " « علامة و هو مثل كلّ علامة يصبو إلى شيء بعيد ، و يقدّر بالنسبة إلى هذا الشيء ، ولكن ليست كلّ علامة رمز لأن الرمز يستهدف

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص87– 102 ، (ما بين قوسين حذف خاص).

(2) رجاء عيد : لغة الشعر العربي المعاصر ، ص166.

(3) كامليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص401.

(4) أحمد بسام ساعي : حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه ، ص337.

قصدية مضاعفة »(1) ، و هو كما يقول" جيلبير دوران" « تصوّر يظهر معنى سريا »(2) ، فإن جهد الشاعر مطلوب في إظهار هذا المعنى السريّ ؛ وفق ما يراه ملائما لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري ، و هو جهد تعبيري يؤكد من خلاله عن دور الرمز و الحاجة إليه في شعرية الحداثة التي تتجاوز مجرد الرغبة في إغماض اللغة إلى « الارتفاع بالمعنى إلى مستوى جديد ، و إغناؤه بإيحاء الرمز وإخصابه بشحنته التعبيرية التي لا يملكها اللفظ المجرد »(3).

يبدو الاتجاه إلى الرمز عند عمران حاجة فنية ملحة تنهض « من علاقة الرمز بالانفعال من جهة ومن علاقته بالتجربة الجمالية التي هي دائمة التطوّر من جهة ثانية »(4) ، وعليه لا نجد غرابة في أن نعتبر مع مالارميه أن مهمة الشاعر الرئيسية هي أن يكون ساحرا أو صانع رموز ، يعطي للرمز قوة سحرية تداني القوة الروحية في "الكلمة" أو "اللوغوس" (5).

كلّ هذا الجهد في صناعة الرمز سيحتاج – بلا شك – إلى مؤول حقيقي ، و قارئ مشارك متفاعل ، يحاول اكتشاف شعرية هذا التوظيف ، خاصة و أن الرمز حسب ريكور « تعبير لساني متعدّد المعاني يتطلّب تأويلا بما هو (التأويل) عمل الفهم المصوّب تجاه فك شفرات الرموز »(6) ليصبح القارئ المؤوّل « بشكل من الأشكال متورطا في القصيدة و في الارتماء داخل ظلمة وقبر الشاعر ، من أجل كتابة القصيدة كتابة أخرى قد يكون الشاعر نفسه غير مدرك لتفاصيل خيوط المنطقة التي تخرج منها »(7).

يسعى هذا الجزء من البحث للكشف عن مسعى الشاعر محمد عمران في ابتكار اللون كرمز شخصي ، إذ جعل منه الدّال الخاص الملتصق بعالمه الشعري ، ليصبح هذا الرمز جزءا داخليا حميما من بنائه و لغته و انشغالاته الفكرية و الوجدانية و الفنية (8) ، حين يساهم اللون في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري ، والحقيقة أن كلمات الألوان كما يرى جون كوين « لا تحيل إلى الألوان أو بمعنى أدق لا تحيل إليها إلا في مرحلة أولى ، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون نفسه دالا على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية »(9) نفسية.

---

(1) Paul Ricœur : le conflit des interprétations• Essais d′ herméneutique، Edistions du seuil- Paris ،1969 ، p25.

(2) أحمد العمراوي : يقول الشاعر• دراسات في الشعر الحديث ، ط1 ، دار الأمان– المغرب ، 2007 ، ص137.

(3) أحمد بسام ساعي : المرجع نفسه ، ص337.

(4) سعد الدين كليب : وعي الحداثة ، ص77.

(5) فاولي والاس : عصر السريالية ، ص 91.

(6) Paul Ricœur: De l′ interprétation * Essais sur Freud ، Editions du seuil –Paris ، 1965 ، P18.

(7) أحمد العمراوي : يقول الشاعر ، ص135.

(8) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، ص46.

(9) جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 238.

ولهذا نحاول استجلاء الدلالة اللونية في المجموعة " **أنا الذي رأيت** " و البحث في رمزية اللون كمعبر لمعرفة الدلالة اللونية الحقيقية المطروحة في ثناياها ، ما دام الشاعر لا يوظف الدلالة الحرفية للون ، كما أنه لا يوظف هذه الدلالة بوصفها علاقة مشابهة بين الدوال و مدلولاتها ، ففيها تجاوز دلالي لا يصل إلى فقدان الهوية ؛ و لكنه يستخدم الدلالة اللونية من باب الترميز لتمثيل دواله (1).

وقد قال في هذه الرمزية الناقد ريد غوجان (**read. H. gaugin**) « إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة ، و على ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا ، بل ننظر إلى توظيفها بطريقة رمزية »(2) ، إذ تخلق المفردة اللونية عند عمران لغتها الخاصة و فضاءها الخاص ، و مدلولاتها وأسرارها الخاصة ، و هي عنده من أهم الرموز اللغوية التي توسّع مدى الرؤيا الشعرية لديه ، إذ يستغل الشاعر الطاقات الإيحائية و الرمزية للون في قصيدته ، ليصبح اللون فيها لغة رمزية بامتياز إنه « دلالة عميقة تجدر فكرا و ثقافة و رمزا »(3).

وهي الدلالة التي تفرض نوعا من الالتباس المؤدي إلى تنوّع التأويلات و التفسيرات ، كما تجسّد لنوع من الحركية و التغيير على مستوى البناء الفكري للرؤيا الشعرية في تمظهراتها العميقة لا السطحية إذ « يشكل [اللون] بدلالته الخصبة جزءا من البنية اللغوية ، و الرؤيا الفكرية التي يحملها النص ، مما يجعله يخضع لتعدد الدلالة ، و تجاوز المألوف ، يتشكل وفقا لتجربة الشاعر و رغباته النفسية »(4).

تتبدى الدلالة اللونية في المجموعة " **أنا الذي رأيت** " من التقاء فضاءات لونية مختلفة تتضافر لتشكيل بنية التضاد و الصراع فيما بينها تأسيسا للفاعلية الجوهرية لرمزية اللون من قصيدة إلى أخرى ولهذا تنهض المجموعة على طريقتين لتوظيف اللون :

الأولى: تكاد تركن إلى المباشرة و التصريح ، و هي التي تستغلّ الإمكانات الرمزية للون في ارتباطه بالاستعمال و العادة و الألفة ، كأن يكون الأبيض للجمال و النقاوة و السلام في قول الشاعر:

« و منسكب ملء القوس القزحي

و منفتح لأفق الأبيض »(5)

فالأفق الأبيض عند الشاعر هو عالم السلام والفرح و الحلم المنشود ، فلا غرابة أن يدعوه :

---

(1) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص ص181- 182 ، (بتصرّف).

(2) م.ن ، ص181.

(3) ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون و دلالاته في الشعر• الشعر الأردني نموذجا ، ط1 ، دار الحامد- الأردن ، 2008 ، ص26.

(4) عماد الضمور : ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية ، دار الكتاب الثقافي- عمان ، الأردن ، 2005 ، ص280.

(5) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص54.

« كن أيها البياض ، جرس عيد

عيدا

أرجوحة

حلوى »(1)

و يأمره :

« انسكب أيها الفضاء طبق ضوء

للفراشات التي تولد »(2)

إنه هنا أفق الضوء و النقاء [الفراشات] المفتوح على فوهة الحلم و الخصب و النماء :

« و يدعُ للبياض أن يمتلئ غيوما

بأساور من أقواس قزح

و أقراط من ضفائر شمس

تغتسل »(3)

كما أن الدلالة اللونية للون الأخضر هي دلالة موروثة ، كأن يأتي دالا على الحياة و البعث والاستبشار بالخير ، في ارتباطه بالماديات و تعامله مع عناصر الطبيعة الخضراء :

« و تغسل فكيها بالبحر النابت

بين الريحان الأخضر »(4) [الريحان أخضر في طبيعته]

أو أن يأتي مرتبطا بالمعنويات في محاولة الشاعر إعطاء أشيائه و أحاسيسه و إصباغها بهذا اللون ، كأن يجعل البكاء أخضر دلالة على تجدّده و استمراريته في قوله :

« غابة بكاء دائم الخضرة »(5)

و في فتحه للحب المساوي للخصب عنده :

« تفتح الخصب

أو تفتح الحب »(6)

---

(1) محمد عمران: أنا الذي رأيت ، ص98.

(2) م.ن ، ص99.

(3) م.ن ، ص98.

(4) م.ن ، ص ص53- 54.

(5) م.ن ، ص64.

(6) م.ن ، ص74.

نجد الشاعر و قد جعل الحب متعلقا بالخصب ، فكان هذا الإحساس الداخلي متلوّنا بلونه :

« أفتح الحب

يدخل حقل وجهي المتهيأ للحصاد

يتسلق قامات زرعي الناضج

يسكن السنابل البيادر يخرج

قمحا تنقره الحمائم ، برية ،

و عصافير دوري ، يعشش في

خضرة سنديان قراه...»(1)

هكذا تجتمع أشياء الشاعر حول هذا الحب منطلقة من ذات الشاعر [**الوجه/ القامة** ...] لتتصف بصفات الخصب ، هذه الصفة التي تكتسبها عن طريق اتصالها بأدوات الخصب نفسه[**الحقل/ الزرع/ السنابل/ البيادر / القمح**] ، فلا عجب أن تتلون هذه الأشياء بلون الأدوات[**الأخضر**]* ليتلون الحب بما هو شعور الشاعر الداخلي بهذا اللون أيضا.

ومن هذا أيضا توظيف اللون الأسود بمعناه الدلالي المباشر ، ليعبر عن حالة الخوف و الفزع والعنف و القلق التي يحياها الشاعر ، فيظهر هذا اللون ممثّلا بمساعداته على الانتشار كالظلام والليل والانطفاء ، و التي تظهر كلّها عبر صور الموت ، و بدلالات مختلفة تحمل طابع الإدانة للواقع و محاولة الإفلات من سطوته « و ما اللون الأسود إلا جزءا من قبضة الزمن و سيطرته المستبدة »(2) ؛ إذ يُحكم قبضته على كل ما يحيط بالشاعر :

« يدخل صوتينا عشب مختنق

عطر مغتال

أطفال موتى

ليل

ليل

ليل »(3)

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص75.

(*) الأخضر هو لون الخصب و الرزق في اللغة العربية كما في قوله تعالى: " ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة" وهو لون النعيم في الأخيرة " عليهم ثياب سندس خضر و إستبرق".

(2) عماد الضمور : ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية ، ص289.

(3) م.ن ، ص ص52- 53.

فالليل المتساقط [في شكله الطباعي] هو المؤسس لدلالة السواد ، ما دام الليل أحد صوره الشائعة :

« أهبط درجا أبيض إلى حيث الغرفة في

ضاحية الليل »(1)

أو في قوله :

« و أهبط غرفتك في ضاحية الليل »(2)

وفي صورة أخرى يظهر هذا الليل وحشا يفترس الأحلام و الأعمار :

« و ليس سوى الليل ينفتح فما

هائلا بفكين من سواد »(3)

هكذا يكون الأسود سلبًا و استسلامًا و ظلامًا قاهرًا « له تأثير قوي على أي لون يأتي معه في نفس المجموعة ، مؤكدا أو مقويا خصائص هذا اللون »(4) ، فاللون الأسود و الكلمات الدالة عليه كثيرة في المجموعة ، فالشوارع سوداء ، و الزمن أسود ، و الليل أسود ، و الذهب أسود ، و الدخان أسود فهذه « السيطرة للون الأسود إنما هي انعكاس للواقع الدال على القهر و ضياع الأرض والدمار والحزن و الحداد ... وهو اللون المناسب ليعبّر عن مدى البؤس و القهر »(5) الذي يحياه الشاعر في الأمة العربية.

إلى غير ذلك من الاستعمالات التي جعلت من الدلالة اللونية دلالة معجمية لا تتعدى أن تكون نموذجا « للون الكلاسيكي الثابت ، المتواتر في العالم الخارجي المحكوم ببلاغة " مقتضى الحال" وغاية " الإصابة في الوصف" »(6).

أما عن الطريقة **الثانية** فإنها تنحو نحو باب الترميز ، الذي يستخدم مدلولات اللون لتمثيل دواله وفي حالات أخرى يتجه نحو الانزياح أو البعد (**écart**) عن الاستخدام المعلوم و المألوف حتى تكاد تغدو العلاقة بين الدوال و مدلولاتها لا منطقية ، فتزداد رمزية اللون شعرية كلما انتقلنا من مستوى لوني إلى آخر ، أو بالأحرى إلى ثنائية أخرى.

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص61.

(2) م.ن ، ص65.

(3) م.ن ، ص82.

(4) أحمد مختار عمر : اللغة و اللون ، ط2 ، عالم الكتب للنشر و التوزيع- القاهرة ، 1997 ، ص195.

(5) ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون و دلالاته في الشعر ، ص ص97-98.

(6) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص182.

إذ نلاحظ صراع الثنائيات اللونية واضحا ممثلا في صراع (الأزرق / الأحمر) و هو صراع يبدأ من الوهج الذي يضفيه الأزرق الجسدي على فضاءات متنوعة ؛ فالجسد هنا يحاول أن يخفف من وطأة الزمن على أشيائه ، عن طريق التصاقه بالأزرق ، حيث يحمِّله الشاعر بما يريد من وظائف يخدم بها الفاعلية الرمزية الجديدة ، فالأزرق الذي ارتبط بالهدوء و الاتزان و الثقة « و غالبا أيضا ما يتصل بعالم السماء و عالم الأرض من ماء المحيطات و البحار و غيرها من أمكنة »(1) ، نراه عند محمد عمران و قد اكتسب دلالات رمزية جديدة غير التي ألفناها ، كأن يكون للحزن عند الشاعر سحابات زرقاء كي يدلّ به :

« امنحيني قمصانه

و عباءآته ،

زهوه

و ازرقاق سحاباته »(2)

فالأزرق هنا ذو أهمية رمزية يسعى من خلاله الشاعر إلى احتواء المضامين الجديدة ، مضامين الخصب والنماء المطروحة في المجموعة ، و لهذا يكون الأزرق مرتبطا بالسحب الحاملة للمطر ، ليكتسب دلالات الخصب و خاصة إذ يرتبط بالداخل (الجسدي) أكثر فأكثر :

« يدخل صوتينا جسد منعجن بالمني الأزرق ...»(3)

فما قيمة هذا الجسد من دون " المني الأزرق" ؟

لقد أضحى الأزرق عند الشاعر رمزا للخصب ، و القوة ، و التحرك في اتجاه الفرح و عوالم الغبطة :

« وحين من يابسة نزل إلى

انفتاح زرقة جسدها

سكنته غبطة طفل أو فراشة »(4)

هكذا يكون الأزرق رمزا لهذا الجسد في صفائه و فرحه وخصبه ، و المعبر عن حالاته و تمظهراته وهو في بعض الأحيان يرتقي إلى مرتبة المخلِّص ، و المنقذ الذي تتجاوز به الذات الشاعرة[ممثلة

(1) ظاهر الزواهرة : اللون و دلالاته في الشعر ، ص60.
(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص42.
(3) م.ن ، ص54.
(4) م.ن ، ص ص70-71.

بالجسدي] محنتها و إشكالياتها ؛ حيث يظهر الحب أمام الشاعر و أنثاه في هيئة ثور أزرق أعانهما على إحداث توازن الأرض الذي هو في الحقيقة توازنهما النفسي في وطنيهما :

« و مرة جاءهما في هيئة ثور أزرق

جعل من جسديهما قرنين متكافئين وضع عليهما الأرض التي

تتأرجح

بين يدي سماء مشلولة

فحملاها و حدث توازن الأرض »(1)

فالثور الأزرق رمز القوة و إحداث التوازن قد ساهم برمزيته في تحقيق الابتعاد في المسافة بين الدال والمدلول ؛ ليمنح لهذه الرمزية شعريتها الخاصة ، و ذلك بنعت الثور بالزرقة ، و كذلك المني من قبل والجسد و الحزن ، و هذا غير مألوف على المستوى المعجمي ، مما يشكل خرقا واضحا لوجدان المتلقي « لكن هذه العلاقة الغريبة تبدو مقبولة على المستوى الشعري ، إذ يلجأ الشاعر عمران إلى اللا مألوف ، ليشكل رؤيا شعرية جديدة ... و ما ينتجه من حرية تمتاز بالخصب و التجدد ، و ذلك بتكثيف الدلالة اللونية »(2) ؛ لتأسيس دلالة جديدة قابلة للتأويل اللانهائي مستفيدة من مفاهيم الفلسفة (الظاهراتية) في توحيد الذات بالموضوع ، ومعاني الظاهر بالباطن في التفسير الفرويدي (3). وعليه يوحّد عمران بين (الذات ⟵ الجسد) و (الموضوع ⟵ الخصب) عن طريق رمزية اللون (الأزرق) في الأمثلة المقدمة و غيرها .

ولكن الصراع الذي تحدثنا عنه لن يكتمل إلا بالطرف الثاني فيه ، ألا و هو الأحمر الدموي القاتل ، فصاحب الجلالة الأحمر ، يأتي في مقدمة الألوان المستخدمة من طرف الشاعر ، إذ يتّصل بطبيعة التجربة اتصالا حيا ، انطلاقا من حساسيته في الذاكرة الإنسانية عموما والشعرية خصوصا حيث ارتبط منذ القديم بدلالات غلبت عليه أهمها « دلالة غلبت عليه و هي الإيماء إلى لون الدم وما يعني من الصراع ، و القتل و الموت و الثورة و الحرب و غير ذلك »(4).

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص81.

(2) عماد الضمور : ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية ، ص 283.

(3) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص182.

(4) ظاهر الزواهرة : اللون و دلالاته في الشعر ، ص43.

كما أن الأحمر يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم و الغزو « و هو في التراث مرتبط بالمزاج القوي وبالشجاعة و الثأر ، و ربما ارتبط كذلك بالافتتان و الضغينة و كثيرا ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية و النشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة »(**1**).

لقد أفاد الشاعر من هذه الممكنات الدلالية المباشرة للأحمر في كثير من زوايا مجموعته *عندما جعل منه رمزا للرغبة و الانجذاب في قصيدة (**الدخول بين الوردة و الدم**) ، عبر الدم الممثل الأكبر له داخل المجموعة :

« تلك أنثاي تكتشف ، الآن ، أعضاءها
و أنا قادم من حنيني
و من شبقي
داخل دمي الوثني
و منقتح للرياح التي هجرتني ... »(2)

كما كان رمزا للثورة و الولادة الجديدة في قصيدة (**ولادة من خاصرة الوقت**) حين يقول :

« آه ، ما أقسى الولادة
ما أصعب القيامة
ليكن نزف ،
لابد من الدم
لابد من تمزيق أنسجة
السلام لشهادة الأنسجة »(3)

وهو في آخر القصيدة رمز للقيامة وتحقق الولادة من خاصرة اليباب :

« ليكن جسدانا
قبتين من الماء
أو قبتين من الدم
غيمتين من النار

---

(1) أحمد مختار عمر : اللغة و اللون ، ص184.

(*) لا يحافظ الشاعر على التوجه العام لرمزه ، و هو ما نلاحظه فيما يأتي من هذا العنصر" رمزية اللون".

(2) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص46.

(3) م.ن ، ص83.

أو غيمتين من العشق

ها ،

قيامتنا تبدأ من الحمرة »(1)

ولكن الشاعر يرتقي بهذا اللون إلى مستوى التضاد مع اللون الأزرق لينضويان معا في معركة الألوان فالأزرق– المتاه * ، الأزرق (الحلم المخذول) حاول أن يؤدي دوره في نقل واقع التجربة إلى ما يمكن أن يسمى فرحا ، و لكنه يرتمي في حضرة الأحمر الذي لا يرحم ، الأحمر– القتل و لون الدم المهدور ، إنه الأفق المعانق للحظة الموت :

« أنثاي تناديني من أطراف الموت ...

أناديها من أطراف الدم

يدخل صوتينا موت و دم »(2)

فالمساواة بين الموت و الدم الأحمر واضحة ؛ و هي التي أعطت لهذا الدم رمزية لا نُدرك قيمتها إلا في إطار التضاد الذي تفرضه ، فالأزرق لا يمكنه الحراك أمام الأحمر (الزمن/ الدم/ الموت) ، و كلما حاول تجاوز وطأة الزمن (الأصفر/ و الرمادي/ و الزمن المتلون بالنفط و الحبر الأصفر و القتل) يسقط حلمه ليتوسّد الأحمر ، فيضيع الجسد في رحابه و فضائه ، لتضيع أشياء الشاعر الجميلة و معها يضيع تاريخه و وطنه :

« لزجة هي الطريق/

قرطبة تنأى/

قرطبة في أفق الدم تغوص

و الظلام يسيل على الوقت »(3)

هكذا يتقدم هذا الظلام حليف الدم هنا لطمس قرطبة رمز تقدم الأمة و حضارتها.

فهناك إذن أفق الأزرق المتاه ، الضائع أمام سطوة الأحمر كرمز لقوى الشر المناوئة للخير ، فكلّما انغلقت فوهة الحلم و طُمس الأبيض كلون مساعد للأزرق ، كان الظلام الأسود ، ليتقدم الأحمر المساوي للفجيعة راسما زمانا من الموت و الدم :

« يعرف أن زمانا من الموت آت

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص84 .

(*) وقد سميناه متاها لأنه المأمول الذي لا يملك أن يكون أو يصمد.

(2) م.ن ، ص52.

(3) م.ن ، ص118.

زمانا من الدم آت

زمانا من الرعب آت »(1)

إنه الأحمر- الدموي ؛ يلغي و يقتل كل الفضاءات المناوئة مجسدا بذلك لسطوة الشر و رمزيته التي تقف ضد رمزية الخير ، فتعلن عن ضدية رمزية لا يمكن فهمها خارج السياق النصي ، فهذا اللون يعطي دلالات رمزية متنوعة يكشف عنها السياق ، فلابد « من دراسة اللون في الشعر من خلال ربطه بسياق النص الشعري ؛ فالسياق وحده هو الذي يحدد وظيفة اللون و فاعليته »(2).

كما نشير إلى أن الألوان المساعدة للأزرق (**الأبيض / الأخضر**) تشير إلى أشياء حميمية بالنسبة للشاعر ، و لهذا نراها تلتحم بالجسد في أغلب الأحيان ، ليصبح الأزرق مُعبرا عن الجسد في صفائه وفرحه و خصبه و سعيه إلى الخير ، بينما تشير الألوان المساندة للأحمر (**الأسود / الأصفر / الرمادي أحيانا**) إلى الأشياء التي ينفر منها ، فهي المعبرة عن ضياع الجسد و خوفه و يياسه و الأمثلة من المجموعة كثيرة نختار منها قوله :

« موغل موته في غابات جثث تكدست

و ما سوى الدم اليابس من علامة

يتقدم على شريط الدم الرمادي

في مملكة الشهادة السفلى

حيث ... »(3)

ومن ذلك قوله :

« أنا الذي رأيت حتى غشيت عيناي

أنذر الذين لم يروا

أن زمانا أصفر الخطا

يهبط في أيامهم

يقتلع الأطفال من

أثداء أمهاتهم

و يطأ الرجال في نسائهم

---

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص100.

(2) ظاهر الزواهرة : اللون و دلالاته في الشعر، ص98.

(3) م.س ، ص92.

أن زمان أسود الخطا

منتعلا خفين من نفط

يمر

تمحوه يد الأشجار و الأسماء

يحفر أسمه على جذوع دمهم »(1)

وعليه لم يكن توظيف الدلالة اللونية في المجموعة عشوائيا و لكنه احتكم إلى منطق الرمز ؛ فأكسب بذلك عملية التلقي « بعدا جديدا ، تقود المتلقي إلى الغوص في باطن النص لاكتناه أسراره »(2).

وإن كانت رمزية اللغة ليست قاصرة على مثل هذا الشعر الحداثي ، فإن شاعرنا قد توسع في استخدام الرمز المنفتح على جميع الاتجاهات ، فكان الرمز- اللون ذا دلالات تضمينية عمد من خلالها الشاعر إلى الدلالة العميقة للون أكثر من الدلالة السطحية ، بحثا عن رؤية شمولية للحياة والكون .

فدلالة الرمز- اللون و قيمته هنا تنبثق من داخله و لا تضاف إليه من الخارج و بهذا يكون تعريفه على حد ناقد الرمزية الكبير و ليم يورك تندال **(w .y. Tindal)** : « تركيبا لفظيا ، أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين أمشاج الشعور و الفكر »(3).

(1) محمد عمران : أنا الذي رأيت ، ص ص116- 117.

(2) عماد الضمور : ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية ، ص283.

(3) محمد فتوح أحمد : الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، ط3 ، دار المعارف- القاهرة ، 1984 ، ص41.

خاتمة

بعد هذه الرحلة المضنية في عمق الحداثة الشعرية عند الشاعر محمد عمران خلصت إلى النتائج التالية :

- الرؤيا الشعرية الصادقة هي التي تستهدف الشاعر في وعيه ، و ثقافته ، و ذائقته الجمالية ونظرته إلى الحياة و العالم من حوله ، كما تستهدف النص من خلال تجسيدها لفعل التجديد فيه على مستويات ظاهرة و خفية و واعية بمنطلقاتها و أهدافها الجمالية ، و عليه لا بد من تحويلها إلى إجراء نقدي ملموس قابل للتطبيق على النص الشعري.
- تسهم الرؤيا الشعرية في المجموعة قيد الدراسة في إخفاء خطابات متنوعة ، و دمجها فنيا في بنية الخطاب الشعري ، لتتحول إلى خطابات فاعلة في تشكيله ، تنمو عن فعل التجديد حقا (كالخطاب الصوفي والأسطوري و السريالي ، و الرمزي ...) ، و من ثم كانت الحداثة الشعرية عند محمد عمران ذات حمولات فكرية و معرفية متنوعة إضافة إلى كونها ظاهرة جمالية خاصة.
- إن البناء الشعري المتكامل هو الذي يستفيد من معطيات و مقولات خارجية يدغمها فيه فتتحول إلى شذرات داخلية طافحة بالشعرية ، و هو بناء لا يخجل من الاستفادة من الأجناس و المعارف و الفنون المجاورة يتفاعل معها ، ثم ينافسها في خصائصها ، و لكنه لا يخرج عن روح الشعر و مرتكزاته الفنية ، و لهذا يستفيد الشاعر محمد عمران من مجموعة من التقانات المسرحية و من خصائص البنية السردية القصصية في بناء نصه.
- ليست القصيدة الطويلة الدرامية عملا يزجي به الشاعر أوقاته ، و لكنها عمل صعب المنال يحتاج إلى شاعرية خلاقة ، و خبرة لا تستهدف التراكم السطحي لمجموعة من التقانات بقدر ما تستهدف العمق و التحوّل ، و الإفادة من عائدات التعبير الدرامي ذي الأبعاد و السمات والشروط المختلفة كما تجسدها تجربة الشاعر محمد عمران.
- التأكيد على أسبقية الشعرية و قيمتها الجمالية بالنسبة للحداثة ، فالشعرية شرط الحداثة الأول ، و عليه كان التصدي للخطاب الشعري الحامل لشعرية انبثقت عن عمليات انتقاء قام بها الشاعر من بين مجموعة من الإمكانات المتاحة ، ليتسم شعره بالتقدم ؛ عبر تطور مبدأ الاختيار الشعري ، سواء باتساع أفق التجربة لدى الشاعر لتشمل الموروث الحضاري الإنساني (في التناص مثلا) ، و ما إلى ذلك من ثقافات تأسيسية من جهة ؛ أو بتطوّر الرؤيا الشعرية عبر تغيّر دور الأدوات و التقانات الفنية المستخدمة ، نوعها وتنوعها و مواقعها في

هذا الخطاب ، حيث تشكل هذه التقانات تنويعات وارفة الظلال تتبادل الأدوار بينها بعضها ينوب عن بعض في حركة تقدمية ، تثبت التطور و التحوّل والاتساع.

- للحداثة الشعرية خصوصياتها التي تمنحها التفرد ، و تجعل منها ممكنة التقصي و الاستجداء ولكنها من دون الشعرية تبقى عرجاء ، لا تملك أن تبقى أو تصمد (على مستوى ظاهرة الانزياح خاصة) ، فالشعرية هي الشرط الجوهري لأي حداثة مهما كانت منطلقاتها.
- لا يمكن الإمساك أو الحديث عن الشعرية كخصصية نصية ، ما لم نتحدث عن دلائلها وإمكانات تحققها ، ولهذا كان حديثنا عن مجموعة من الظواهر اللغوية و الموسيقية في المجموعة (أنا الذي رأيت) يهدي إلى الحديث عن دورها في الحكم على الشعر ، لكونها المجال الأرحب لمظاهر التجديد و الفضاء الذي ترتسم فيه قصدية الكتابة و وعيها.
- لا قيمة للظواهر اللغوية أو الموسيقية في حد ذاتها ما لم تندغم هذه الظواهر في نصها الكلي كي تسهم في الإحساس بشعريته ، و من ثم بحداثته ، و كل حديث عن هذه الظواهر منفصلة معزولة إنما هو بحث في الإمكانات التي يضفيها هذا المكون على البنية النصية الكلية من جهة الشكل أو الدلالة ، و هي كلها منافذ لاكتناه شعرية النص.
- التأكيد على العلاقة الوثيقة بين القارئ و النص ؛ و هي علاقة تعتمد إلى حد كبير على المساحات المشتركة بينهما من الإمكانات الجمالية ، و ليس من ضرورة لحصرها عند مجرد وجهة النظر أو المنظور الذي يعاين من خلاله القارئ النصوص ، أو المناهج التي يحددها سلفا لتلك المعاينة ، و عليه حاولنا الدفع بدور المتلقي في اكتشاف الشعرية داخل النص الحداثي ، إذ يكفيني كقارئ للنص لإثبات شعريته أن أقدم لك النص نفسه بوجه آخر وعليه فإن ثمة عبئا على القارئ يفرض عليه إعادة إنتاج النص بطريقة أخرى ، فشعرية التلقي إسهام في إنتاج النص و كشف لقيمه الجمالية المختلفة ، فتفعيل دور القارئ و الإنصات لإجراءاته التي يعاين بها النص كما قدمناه في هذه الدراسة ، هو الذي يعطي للشعرية إمكانية التحقق و الوجود العيني القابل للتقصي ، فالشعرية هي هذه العلاقة التي تنشأ بين القارئ والنص ، و القارئ – في الأخير – هو المعني بالحكم على النص في حداثته أو في مجايلته.
- الإشارة إلى عدم سقوط الشاعر محمد عمران في أكبر مآزق الحداثة الشعرية ، كتشابه الخطاب الشعري المؤدي إلى العمودية الجديدة ، و عدم وقوعه في مطبّة استسهال الكتابة الشعرية ، فللشاعر قدرة كبيرة على الابتكار و التجديد ، ليس على مستوى الأداء الفني وبروز القول بروزا شعريا فحسب ، و لكنه ابتكار في كيفية القول أيضا ، مما يجعل نصه

الشعري معينا لا ينضب ، ليتصف هذا النص برحابة و جدّة لم نعهدهما في أغلب تجارب شعراء الحداثة من عصره.

- يمكن اعتبار الحداثة الشعرية كناتج لتفاعل مكونات الرؤيا ، و البناء ، و الشعرية في النص الشعري عند محمد عمران ، و كل محاولة لتقصي هذه الظاهرة لا بد أن تجمع بينها ، في جدهّا و اعتمادها على التجريب و في أصالتها و امتياحها من معين الماضي ، و في مدى ارتباطها بالموروث الإنساني.
- يفتقد الإجراء النقدي صرامته ، و المنهج منهجيته بتعدد القراء و المطبقين ، و بتنوّع زوايا النظر و الممارسة و مباشرة النص ، و عليه لابد من تكاثف الجهود ، و تداخل المناهج في أي توجه يستهدف جماليات النص الشعري.

هذا ما أمكننا استخلاصه من بحثنا هذا ، و هو بحث حاول أن يتحفف من وزر المدارس والأجيال ، و من المقارنة بين القدامة و الحداثة ، لأجل غرس شعرية التلقي المنتج و المساهم في كشف لعبة الحداثة ؛ و التي لن تكون بريئة في طرقها و إسهاماتها ، فالمقولة التي افترضناها هنا هي أن القانون الداخلي الأساسي المحرض على الحداثة هو هذه العلاقة بين المبدع بأدواته والقارئ بإجراءاته و النص بشعريته.

و الله من وراء القصد.

قائمة المصادر و المراجع :

1- الكتب المطبوعة :

- **القرآن الكريم** : برواية ورش عن نافع ، ط1 ، تشرفت بطباعته دار الخير- دمشق ، 1424هـ .

(أ)

- **أبو نواس و قضية الحداثة في الشعر** : العربي حسن درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر ، 1987.
- **أدونيس و الخطاب الصوفي** : خالد بلقاسم ، ط1 ، دار توبقال للنشر- المغرب ، 2000.
- **أسئلة الحداثة** : ميخائيل عيد ، منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 1998.
- **أساليب الشعرية المعاصرة** : صلاح فضل ، دار قباء للطباعة و النشر- القاهرة ، 1998.
- **الأسلوبية و الأسلوب ● نحو بديل ألسني في نقد الأدب**: عبد السلام المسدي ،الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس ،1977.
- **الأسلوبية و تحليل الخطاب ● دراسة في النقد العربي الحديث** : نور الدين السّد ، ج1 ، الأسلوبية و الأسلوب ، د.ط ، دار هومه للطباعة – الجزائر ، 1997.
- **إضاءة النص ● قراءات في الشعر العربي الحديث** : اعتدال عثمان ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.
- **أنا الذي رأيت** : محمد عمران ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، 1978.

(ب)

- **البلاغة و الأسلوبية** : محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ، 1984.
- **بناء المفارقة في المسرحية الشعرية** : سعيد شوقي ، ط1 ، إيتراك للطباعة و النشر – القاهرة ، 2001.
- **البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي** : أحمد يوسف خليفة ، ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة – الإسكندرية ، 2004.
- **بنية القصيدة العربية المعاصرة** : خليل الموسى ، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2003.
- **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة** : فيصل صالح القصيري ، ط1 ، دار مجدلاوي- عمان ، 2006.

(ت)

- **الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر** : مفيد محمد قميحة ، ط1 ، دار الأفاق الجديدة – بيروت ، 1981.
- **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر** : عبد الحميد جيدة ، ط1 ، مؤسسة نوفل – بيروت ، 1980.
- **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** : إحسان عباس ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب – الكويت ، فيفري-1978.
- **تحليل الخطاب الشعري ● إستراتيجية التناص** : محمد مفتاح ، ط3 ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، 1992.
- **التصوف و الصوفية** : جان شوفليي ، تر : عبد القادر فنيني ، أفريقيا الشرق – المغرب ، 1999.
- **تطور البناء الفني في القصيدة العربية** : الربعي بن سلامة ، دار الهدى- عين مليلة ، الجزائر ،2006.

(ث)

- **ثلاثيات نقدية** : عبد العزيز المقالح ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر- بيروت ، 2000.
- **ثورة الشعر الحديث** : عبد الغفار مكاوي ، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر ، 1972.

(ج)

- **جدل الحداثة** : حُمر العين خيرة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 1996.
- **جدلية اللغة و الحدث في الدراما الشعرية الحديثة** : وليد منير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر ، 1997.

(ح)

- **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر** : خليل الموسى ، ط1 ، مطبعة الجمهورية- دمشق ، 1991.
- **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ● دراسة حول الإطار الاجتماعي – الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية** : كمال خير بك ، ط1 ، دار المشرق للطباعة و النشر – لبنان ، 1982 .
- **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر** : حسن الغرفي ، أفريقيا الشرق- المغرب ، 2001.
- **حركية التعبير الشعري** : محمد صابر عبيد ، ط1 ، دار مجدلاوي- عمان ، 2005.
- **الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي** : آمنة بلّعلى ، إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2001.

(خ)

- **الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية ● الحداثة و تحليل النص** : عبد الإله الصائغ ، ط1 ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، 1995.
- **الخطاب الشعري عند محمود درويش** : محمد فكري الجزار ، ط2 ، إيتراك للنشر والتوزيع – مصر ، 2002.

(د)

- **دراسات في نقد الشعر** : إلياس خوري ، ط2 ، دار ابن رشد – لبنان ، نيسان 1981.
- **دلائل الإعجاز في علم المعاني** : عبد القاهر الجرجاني ، شرحه وقدم له : د. ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية – بيروت ، 2002.
- **دلالة الشكل ● دراسة في الاستطيقا الشكلية و قراءة في كتاب الفن** : عادل مصطفى ، ط1 ، دار النهضة العربية – بيروت ، 2001.
- **دينامية النص تنظير وإنجاز** : محمد مفتاح ، ط3 ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، 2006.

(ذ)

- **الذات الشاعرة في شعر الحداثة** : عبد الواسع الحميري ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت ، 1999.

(ر)

- **الرمز الشعري عند الصوفية** : عاطف جودة نصر ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات- مصر، 1998.
- **الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ●فترة الاستقلال** : عثمان حشلاف ، منشورات التبيين –الجزائر ، 2000.
- **الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر** : محمد فتوح أحمد ، ط3 ، دار المعارف – القاهرة ، 1984.
- **الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ● السياب و نازك و البياتي** : محمد علي كندي ، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة – لبنان ، 2001.
- **رؤيا الحداثة الشعرية** : محمد صابر عبيد ، ط1 ، مطبعة السفير- الأردن ، 2005.

(ز)

- **زمن الشعر** : علي أحمد سعيد (أدونيس) ، ط5 ، دار الفكر للطباعة و النشر- بيروت ، 1986.

(س)

- **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** : علي عشري زايد ، دار غريب للنشر- القاهرة ، 2005.
- **السرد و الظاهرة الدرامية** : علي بن تميم ، ط1 ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، 2003.
- **السياق والنص الشعري** : علي آيت أوشان ، ط1 ، دار الثقافة للنشر- الدار البيضاء ، 2000.

(ش)

- **الشعر بين الرؤيا و التشكيل** : عبد العزيز المقالح ، ط2 ، دار طلاس للنشر- دمشق ، 1985.
- **شعر الحداثة في مصر ● الابتداءات- الانحرافات- الأزمة** : كمال نشأت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005.
- **الشعر الحديث في المغرب العربي** : يوسف ناوري ، ج1 ، ط1 ، دار توبقال للنشر- المغرب ، 2006.
- **الشعر العربي الحديث ● بنياته و إبدالاتها** : محمد بنيس ، ج1 ، التقليدية ، ط1 ، دار توبقال للنشر- المغرب ، 1989.
- **الشعر العربي الحديث ● بنياته و إبدالاتها** : محمد بنيس ، ج3 ، الشعر المعاصر ، ط3 ، دار توبقال- المغرب ، 2001.
- **الشعر العربي الحديث ● بنياته و إبدالاتها** : محمد بنيس ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، ط2 ، دار توبقال - المغرب ، 2001.
- **الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه** : أحمد بسام ساعي ، ط1 ، دار المأمون للتراث — دمشق ، 1978.
- **الشعر العربي المعاصر** : يوسف سامي اليوسف ، منشورات إتحاد الكتاب العرب — دمشق ، 1980.
- **الشعر العربي المعاصر ● قضاياه و ظواهره الفنية** : عز الدين إسماعيل ، ط5 ، المكتبة الأكاديمية- القاهرة ، 1994.
- **شعرنا الحديث...إلى أين ؟** : غالي شكري ، دار المعارف - مصر ، 1968.
- **الشعر● الوجود و الزمان** : عبد العزيز بو مسهولي ، إفريقيا الشرق — المغرب ،2002 .
- **الشعر و الموت** : فؤاد رفقة ، دار النهار للنشر- بيروت ، 1973.
- **شعريات عربية** : توفيق بكار ، ج1 ، دار الجنوب للنشر — تونس ، 2000.
- **شعرية الحداثة** : عبد العزيز إبراهيم ، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2005.
- **الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع** : عبد الله حمادي ، ط1 ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، ديسمبر 2001.
- **الشعرية العربية الحديثة ● تحليل نصي** : شربل داغر ، ط1 ، دار توبقال للنشر - المغرب ، 1988.
- **شعرية المرأة و أنوثة القصيدة ● قراءة في شعر نزار قباني** : أحمد حيدوش ، إتحاد الكتاب العرب — دمشق 2001.

(ص)

- **الصورة الشعرية وأسئلة الذات● قراءة في شعر حسن نجمي** : عبد القادر الغزالي ، ط1 ، دار الثقافة - المغرب ، 2004.
- **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** : جابر عصفور ، دار المعارف- القاهرة ، 1980.

(ظ)

- **ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية** : عماد الضمور ، دار الكتاب الثقافي- عمان ، الأردن ، 2005.
- **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ● مقاربة بنيوية تكوينية** : محمد بنيس ، ط2 ، دار التنوير للنشر- بيروت ، 1985.
- **الظاهرة الشعرية العربية ● الحضور والغياب** : حسين خمري ، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2001.

(ع)

- **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر** : كمال أحمد غنيم ، ط1 ، مكتبة مدبولي- القاهرة ، 1998.
- **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** : علي عشري زايد ، مكتبة الشباب- القاهرة ، 1997.

(غ)

- **الغموض في الشعر العربي الحديث** : إبراهيم رماني ، ديوان المطبوعات الجامعية - بن عكنون ، 1991.

(ف)

- **فن الشعر** : أرسطو طاليس ، تر : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة - مصر ، د.ت.
- **في حداثة النص الشعري● دراسة نقدية** : علي جعفر العلاق ، ط1 ، دار الشروق للنشر - الأردن ، 2003.

- **في التناص الشعري** : مصطفى السعدني ، د . ط ، منشأة المعارف - الإسكندرية ، مصر ، 2005.
- **في الشعر المغربي المعاصر ● دورة أحمد المجاطي الأكاديمية** : مجموعة من المؤلفين ، ط1 ، دار توبقال- المغرب ، 2003.
- **في الشعرية** : كمال أبو ديب ، ط1 ، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت ، 1987.
- **في معرفة النص** : يمنى العيد ، ط3 ، دار الآفاق الجديدة - بيروت ، 1985.
- **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة** : أحمد درويش ، مكتبة النهضة المصرية ، 1989.
- **في نقد الشعر العربي المعاصر ● دراسة جمالية** : رمضان الصباغ ، ط1 ، دار الوفاء – الإسكندرية ، 1998.

(ق)

- **قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر** : خليل الموسى ، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 2000.
- **القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر** : مشري بن خليفة ، ط1 ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، 2006.
- **القصيدة الرؤيا ● دراسة في التنظير والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر** : حسن مخافي ، ط1 ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، 2003.
- **القصيدة العربية الحديثة ● بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية** : محمد صابر عبيد ، إتحاد الكتاب العرب ، 2001.
- **القصيدة العربية المعاصرة ● دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية** : كاميليا عبد الفتاح ، ط1 ، دار المطبوعات الجامعية- الإسكندرية ، 2007.
- **قضايا أدبية** : نقولا سعادة ، ط1 ، دار مارون عبود - لبنان ، 1984.
- **قضايا الشعر المعاصر** : نازك الملائكة ، ط6 ، دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان ، مارس 1981.

(ك)

- **كتاب المتاهات و التلاشي في النقد و الشعر** : محمد لطفي اليوسفي ، سراس للنشر- تونس ، 1992.

(ل)

- **لغة الشعر ● قراءة في الشعر العربي المعاصر** : رجاء عيد ، منشأة المعارف- الإسكندرية ، 2003.
- **لغة الشعر العربي الحديث●مقوماتها الجمالية وطاقاتها الإبداعية**:السعيد الورقي ،ط3،دار النهضة العربية- بيروت ، 1984.
- **اللغة و الخطاب الأدبي** : مجموعة من المؤلفين ، ط1 ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ، 1993.
- **اللغة و اللون** : أحمد مختار عمر ، ط2 ، عالم الكتب للنشر والتوزيع - القاهرة ، 1997.
- **للحرب أيضا وقت ● قراءات أدبية** : محمد عمران ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي- دمشق ، 1980.
- **اللون ودلالاته في الشعر ● الشعر الأردني نموذجا** : ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، ط1 ، دار الحامد - الأردن ، 2008.

(م)

- **مرايا التخيل الشعري** : محمد صابر عبيد ، ط1 ، عالم الكتب الحديث - أربد (عمان) ، 2006.
- **مرايا نرسيس ● الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة** : حاتم الصكر ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر - لبنان ، 1999.
- **مرفأ الذاكرة الجديدة** : محمد عمران ، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية ، 1974.
- **مقالات الأنترنات** : مواقع مختلفة .
- **مقدمة للشعر العربي** : علي أحمد سعيد (أدونيس) ، ط3 ، دار العودة - بيروت ، 1979.
- **ملحمة جلجامش** : طه باقر ، مطبعة دار الحرية - بغداد ، 1975.

- **الموت في الشعر العربي السوري المعاصر** : وليد مشوح **،** منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 1997.
- **الموت في الشعر العربي المعاصر**(1917-1967) : أحمد بكري عصلة ، ط1، مركز المخطوطات والوثائق-الكويت ، 1988.

(ن)

- **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية** : أحمد محمد ويس ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للنشر- لبنان ، 2005.
- **النص والقعيد ● دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر** : عبد القادر رابحي ، ج1 ، أيديولوجية النص الشعري دار الغرب- وهران ، 2003.
- **النظرية الشعرية ● بناء لغة الشعر** : جون كوين ، تر : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة - القاهرة ، 2000.
- **النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث** : علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985.
- **نقد الشعر** : قدامة بن جعفر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية- بيروت ، د. ت.

(و)

- **وعي الحداثة ●دراسات جمالية في الحداثة الشعرية** : سعد الدين كليب **،** إتحاد الكتاب العرب – دمشق **،** 1997.

(ي)

- **يقول الشاعر ● دراسات في الشعر الحديث** : أحمد العمراوي ، ط1 ، دار الأمان للطباعة و النشر - المغرب ، 2007.

2- الرسائل الجامعية :

- **جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد(أدونيس)**: زهيرة بوالفوس، رسالة ماجستير- جامعة قسنطينة، 2002.

3- المجلات و الدوريات :

- **مجلة الآداب ، جامعة منتوري- قسنطينة** :
  - ع 3 ، 1996.
  - ع 7 ، 2004.
- **جريدة الأسبوع الأدبي الصادرة عن إتحاد الكتاب العرب- دمشق** :
  - ع 698 ، تاريخ 2000/2/26.
  - ع 790 ، تاريخ 2002/1/5.
- **مجلة دفاتر فلسفية ، دار توبقال للنشر- المغرب** :
  - ع 5 ، ط4 ، 2005.
- **مجلة عالم الفكر ، الكويت-المجلس الوطني للثقافة و الفنون** :
  - ع (1-2) ، 1994.
- **مجلة العربي الكويتية** :
  - ع 454 ، سبتمبر1996.
- **مجلة علامات في النقد** :

- م 10 ، ج 34 ، 1999.

- **مجلة علامات المغربية :**
- ع 4 ، 1995.

- **مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة :**
- م 4 ، ع 1 ، القاهرة ، س1983.
- م 4 ، ع 3 ، أفريل- ماي- جوان 1984.
- م 4 ، ع 3 ، القاهرة ، س1989.
- م 16 ، ع 1 ، 1997.

- **مجلة كتابات معاصرة :**
- م 7 ، ع 26 ، آذار- 1996.

- **مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن إتحاد الكتاب العرب :**
- س 2 ، ع 5 ، أيلول- 1972.
- ع 138-139 ، 1982.
- ع 272 ، كانون الأول- 1993.
- ع 291 ، تموز- 1995.
- ع 319 ، تشرين الثاني-1997.
- ع 341 ، إيلول- 1999.
- ع 372 ، تشرين الثاني- 2002.
- ع 417 ، كانون الثاني- 2006.
- ع 430 ، شباط -2007.
- ع 431 ، آذار -2007.

4- المراجع الأجنبية :

- **De l″interprétation * Essais sur Freud** : Paul Ricœur ، Editions du seuil -Paris ، 1965.
- **le conflit des interprétations • Essais d″herméneutique** : Paul Ricœur ، Edistions du seuil-Paris ، 1969.
- **Vérité et méthode * Les Grands Lignes D′üne Herméneutique Philosophique** : Han Georg Gadamer ، Traduit Par : Pierre Fruchan Et Autre ، Editions Du seuil – Paris ، 1996 .

فهرس الموضوعات

افتتاحية البحث

مفتاح رموز البحث

مقدمة .... أ

الفصل الأول: الرؤيا و حداثة البناء الفكري 07

1- حضور النبوة / فاعلية الحلم.. 13

2- حضور الجسد / فاعلية الأنثى 25

3- حضور القلق / فاعلية الموت 39

الفصل الثاني: في حداثة البناء الشعري 62

1- تحولات الأطر و ضرورات المغايرة 64

2- النزوع الدرامي في القصيدة الطويلة الحديثة 74

- الأنموذج التطبيقي / قصيدة بغداد 79

أ - شحنة العنوان و فاعلية المدخل 79

ب - عناصر البناء الدرامي و تكامل القصيدة 82

- الحكاية 82
- الحدث 84
- الشخصية 87
- الصراع 90
- بناء الحدث 94

3- الشكل الطباعي و تشخيص الدلالة.. 101

الفصل الثالث: الشعرية شرطا للحداثة.. 118

1- شعرية الظواهر اللغوية... 119

أ- شعرية الانزياح.. 119

أ.1- الانزياح الإسنادي... 123

أ.2- الانزياح التركيبي.. 128

ب- التناص و وضعية النص الغائب... 139

ب.1- تناص التجلي... 143

ب.2- تناص الخفاء 153

2- شعرية الظواهر الموسيقية 170
أ- الإيقاع و بنية الانقطاع 173
أ.1- الوزن 173
أ.2- القافية 178
ب- حركية الإيقاع الشعري 185
ب.1- الإيقاع الصوتي 185
ب.2- إيقاع السرد و إيقاع الحوار.. 187
ب.3- إيقاع الأفكار 188
<u>الفصل الرابع</u>: الصورة و إمكانات الرمز 193
أ - غرائبية الصورة 193
ب- رمزية اللون 208
<u>خاتمة</u> 221
قائمة المصادر و المراجع.. 224
فهرس الموضوعات 230

Résumé

La présente recherche dont le thème est « le modernisme poétique chez Mohamed Omran: le cas de la collection « Anna Eladi Ra'eit » (c'est moi qui a vu) a pour objet une étude aussi théorique que pratique des concepts de modernisme poétique et son incarnation effective dans la poésie du poète Syrien Mohamed Omran.

Etant donné que le modernisme est l'objet de notre étude et que les concepts de « théorie pratique » et de « théorie de la réception » aussi bien que « l'herméneutique » en représentent le cadre méthodologique, nous avons été amenés à organiser cette recherche de façon à concilier ces orientations.

Dans le premier chapitre, nous avons traité de la problématique de la vision pratique et son rapport aux mutations du sujet intime au poète. En effet, la vision profonde participe à intégrer le sujet à travers des discours différents dans le texte moderniste selon l'acte d'abstraction poétique consciente et dépassant les limites de l'apparence et du superficiel. C'est grâce à cet acte que la poésie procure à la vie la vision qui éclaire ses aspects cachés, et en tire les éléments vitaux pour construire son propre monde dans le cadre d'un fécondant et fructueux.

Le deuxième chapitre consiste en une étude de la modernité de la structure poétique et son rôle dans la mise en valeur du modernisme en le présentant comme un exemple d'altérité et de différence. C'est également une recherche dans ce que cette structure poétique offre de possibilités d'opposition de dépassement et d assimilation de techniques diverses et de phénomènes soudains. En effet, le texte poétique se caractérise par son ouverture sur différents genres textuels. Il obéit à une logique de structure dramatique qui représente le but de l'art noble.

Le troisième chapitre, quand a lui, traite de la poétique en tant que condition cine qua non à tout modernisme. Il s'agit de l'ensemble de principes et d'outils esthétiques qui guident le poète dans la production de son œuvre un projet d'intégration aux niveaux linguistiques, rythmique, tout en la soumettant aux principes du choix poétique. Ainsi on est face à une poétique née d'opérations de sélection consciente effectuées par le poète ayant devant lui un ensemble de possibilités. C'est ce qui fait que le discours poétique se caractérise par une sorte de dynamisme, d'efficacité et de variation, aussi bien sur le plan de l'élargissement de l'horizon d'expérience pour recouvrir tout l'héritage civilisationnel humain, que sur le plan e la progression de la vision poétique à

travers le changement du rôle des outils artistiques, du changement de leurs types ou de leurs situations dans le discours. On rencontre alors la formation de variations assez riches qui interchangent les rôles dans un mouvement progressiste qui fait preuve de mutation et d'élargissement.

Le quatrième chapitre traite l'image poétique et ses principales caractéristiques structurales et esthétiques qui la rendent une image moderniste au niveau de la forme et du sens. Nous avons pris soins au symbole (couleur) entant que symbole personnel du poète.

L'œuvre poétique moderniste est, en effet, un pari à possibilités sans cesse renouvelées, dont la règle du jeu est en mutation à travers un processus temporel qui ne reconnaît par la fascination caractérisant la majorité d'expériences naïves visant à satisfaire un modèle préétabli. Par contre, le poète distingué insiste, à travers la civilisation de rejet, sur le principe de liberté, fondateur d'une expérience poétique capable de résister de s'enquérir, de rechercher et d'expérimenter. Le poète distingué offre sa poésie questionnement continu, dépasse pour construire démolit pour reconstruire.

Summary

The present research represents, at the same time, a theoretical and practical study through which we tried to understand the writings and manestation of the poetic modernity in the Syrian poet « Muhammad Omran ». Thus, our research is entitled “the poetic Modernity for Muhammad Omran: a study on “ it is me who has seen” collection”.

Since we have chosen to study this collection on the basis of “modernity” poetic theory saying and reception and interpretation theory as a method, our research seemed to us more appropriate if divided in a way as to gather at these orientations.

In the context, the research has started in the first chapter from the problematic of the poetic vision and its relations with the changes in the preferred topic by the poet. Here, the deep vision helps integrate the topic through different discourses inside the modern text according to the action of the conscious poetic passing on the limits of the form and the surface. This action occus through providing the life, by the poet, with the vision which enlights its hidden aspects and then, he inspires the living elements to build his own world within productive relations.

In the second chapter we have moved to make a search about the modernity in the poetry structure and the role of this structure to showing up the modernity and presenting it as an example of difference .in addition, we would like to discover in this structure the possibility of differences, passing and inclusion of the difference authers and suprising phénomen since the poetic teat is open to many types and is walking on the way of the dramatic structure which is highly artistic.

As for the third chapter, it was a part to discuss the poetic aspects as the main conditions of modernity .these aspects includes a series of principles and aesthetic tools which guide the poet in his work and make this clatter a complete project at the level of language, music. They also make the poet s work subject to the poetic norms of selection, so that this poetic aspect comes as a result of conscious selective operations made by the poet among many possibilities. consequently , the poetic discours became characterised by certain dynamic , effectiveness and variety either through the widening of experience to include the human civilisation heritage and cultures or via the evolution of the poetic vision throughouth the change in the role of the artistic tools, their types and variations as well as their position within the discours. These variations are found to be interchangeable in an evolutionary movement to prove the progress, the change and the widening.

Chapters four include the poetic image and its main structural and aesthetic characteristics that make it a modernist image in its form and sense. We gave also interest in this chapter to symbol (color) as the personnel symbol of poetic.

The modern poetic work is renewable challenge in which changes the rule of plying through a time evolution that ignores the amase which characterizes most of the innocent experiments aiming at satisfying the model .however , the talented poet ,by means of the civilization of refusal, confirms always the principle of liberty which founds a poetic experience able to resist , search and make experiments .the talented poet puts his poems in a persistent questioning , which compasses to build , and demolishes to rebuild.